

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

SINTIA DEON

**A MÁGICA DOS *WIRRE GEDANKEN*: DIALOGISMO E FANTASIA EM TRÊS
CONTOS DE *KINGDOMS OF ELFIN*, DE SYLVIA TOWNSEND WARNER**

PATO BRANCO

2023

SINTIA DEON

**A MÁGICA DOS *WIRRE GEDANKEN*: DIALOGISMO E FANTASIA EM TRÊS
CONTOS DE *KINGDOMS OF ELFIN*, DE SYLVIA TOWNSEND WARNER**

**The magic of the *wirre gedanken*: dialogism and fantasy in three short-stories from
Sylvia Townsend Warner's *Kingdoms of Elfin***

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em Letras da
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR), *Campus* Pato Branco.

Orientadora: Mariese Ribas Stankiewicz.

PATO BRANCO

2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos à autora. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Pato Branco



SINTIA DEON

A MÁGICA DOS WIRRE GEDANKEN: DIALOGISMO E FANTASIA EM TRÊS CONTOS DE KINGDOMS OF ELFIN, DE SYLVIA TOWNSEND WARNER

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 29 de Junho de 2023

Dra. Mariese Ribas Stankiewicz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Alessandra Cristina Rigonato, Doutorado - Fundação Universidade Federal do Tocantins (Uft)

Marcia Regina Becker, - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Regina Helena Urias Cabreira, - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 29/06/2023.

Dedico este trabalho à minha orientadora
Mariese, que amou *Kingdoms of Elfin*
junto comigo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido o privilégio da vida e por ter me ajudado a enfrentar os obstáculos que encontrei durante minha trajetória de pesquisas e estudos.

À minha orientadora, Mariese Ribas Stankiewicz, que esteve ao meu lado e foi a mulher inspiradora de minha dissertação.

Às professoras Alessandra Rigonato, Márcia Becker e Regina Urias por aceitarem nosso convite e por nos agradecer com suas contribuições.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, professora Taisa Pinetti Passoni, que foi sempre gentil e atenciosa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UTFPR, *Campus Pato Branco*, que, de alguma forma, auxiliaram-me, incentivando-me à força e ao conhecimento.

Ao meu marido, Anderson Madruga, pelo apoio abrangedor durante os meus anos de estudo e por sempre ter me lembrado do que sou capaz.

“I am quite sure that to be fearless is the first requisite for a woman; everything else that is good will grow naturally out of that, as a tree has leaves and fruit and grows tall and full provided its roots have a good hold of the ground.
(Warner, 1982, p. 108)

RESUMO

A escritora inglesa Sylvia Townsend Warner (1893-1978) dedicou os últimos anos de sua longa vida à escrita de fantasia. Diferente de outros de seus trabalhos, os contos escritos periodicamente para a revista *The New Yorker* e reunidos em *Kingdoms of Elfin*, em 1977, trazem fadas e outras criaturas mágicas de reinos invisíveis que mantêm certo grau de relacionamento com os seres humanos. Além disso, essas histórias são construídas com intertextos de várias outras obras mais antigas ou contemporâneas suas, apesar de mostrarem enredos independentes. Contudo, se o leitor tentar procurar algum nexos entre as várias alusões e diálogos que aparecem em seus contos, poderá se deparar com a aleatoriedade, a desordem e a confusão, conhecidas características de muitas obras pós-modernas, particularmente, dos anos de 1960 e 1970. Warner utiliza a expressão *wirre gedanken* (pensamentos confusos), sobre a qual a narradora dos contos de *Kingdoms of Elfin* brevemente comenta, ao referir-se ao nome de um dos reinos feéricos que ali se encontram, destacando, ironicamente, a natureza confusa, desordenada e subjetiva desses enredos. Nesse sentido, o objetivo geral deste trabalho é, além de aumentar a visibilidade da autora na academia brasileira, analisar as possíveis interações dialógicas existentes em três contos de *Kingdoms of Elfin* (2018), os quais, dentre outras temáticas, tratam, metaforicamente, da marginalização de pessoas diferentes, pobres ou idosas, na sociedade americana da década de 1970: “The One and the Other” [1972], “The Five Black Swans” [1973] e “The Blameless Triangle” [1974]. Verificamos que, de maneiras particulares e distintas, estes contos aludem a textos históricos e ficcionais por meio da paródia. Assim, estudamos a fantasia, o fantástico e o maravilhoso, especialmente, a partir dos escritos de David Roas (2014), de Tzvetan Todorov (2004) e de Ana Luiza Silva Camarani (2014), estudiosos dessas modalidades literárias, procurando compreender como a fantasia poderia metaforicamente representar a sociedade ocidental. Além disso, consideramos importante analisar textos de alguns teóricos da pós-modernidade, tais como os de Linda Hutcheon (1991, 2000) e de Jean-François Lyotard (2009), bem como os escritos de Mikhail Bakhtin (2015, 2017) e de críticos da intertextualidade. Entendemos que, em última instância, ao lançar mão da fantasia, Warner procura criticar a sociedade de meados do século XX, no que diz respeito à desumanização social, ao desrespeito à natureza e ao próximo e à falta de esperança no ser humano.

Palavras-Chave: Sylvia Townsend Warner; fantasia; dialogismo; ficção pós-moderna.

ABSTRACT

English writer Sylvia Townsend Warner (1893-1978) devoted the last years of her long life to fantasy writing. Unlike others of her works, the short stories written periodically for *The New Yorker* magazine and collected in *Kingdoms of Elfin*, in 1977, bring fairies and other magical creatures from invisible realms that maintain a certain degree of relationship with human beings. In addition, these stories are built with intertexts from several other older or contemporary works of hers, despite showing independent plots. However, if the reader tries to look for some connection between the various allusions and dialogues that appear in her short stories, he may come across the randomness, disorder, and confusion, known characteristics of many postmodern works, particularly from the 1960s and 1970s. Warner uses the expression *wirre gedanken* (troubled thoughts), on which the narrator of the short stories in *Kingdoms of Elfin* briefly comments, when referring to the name of one of the fairy kingdoms that are found there, highlighting, ironically, the confused, disordered, and subjective nature of these plots. In this sense, the general objective of this work is, besides increasing the visibility of the author in Brazilian academy, is to analyze the possible dialogical interrelationships existing in three short stories] from *Kingdoms of Elfin* (2018), which, among other themes, metaphorically deal with the marginalization of different people, poor or elderly, in the American society of 1970s: “The One and the Other” [1972], “The Five Black Swans” [1973] and “The Blameless Triangle” [1974]. We found out that, in particular and distinct ways, these tales allude to historical and fictional texts through parody. Thus, we study fantasy, the fantastic and the wonderful, especially from the writings of David Roas (2014), Tzvetan Todorov (2004) and Ana Luiza Silva Camarani (2014), scholars of these literary modalities, seeking to understand how the fantasy could metaphorically represent Western society. In addition, we consider it important to analyze texts by some postmodern theorists, such as Linda Hutcheon (1991, 2000) and Jean-François Lyotard (2009), as well as the writings by Mikhail Bakhtin (2015, 2017) and critics of intertextuality. We understand that, ultimately, by resorting to fantasy, Warner seeks to criticize society in the mid-twentieth century, with regard to social dehumanization, disrespect for nature and others, and the lack of hope in human beings.

Keywords: Sylvia Townsend Warner; fantasy; dialogism; postmodern fiction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: <i>Tiphaine Raguenel, la Feé</i> – 1335-1373 | 68 |
| Figura 2: Fairies around a Child in a Rocking Crib – 1920..... | 69 |
| Figura 3: <i>Study for the Quarrel of Titania and Oberon</i> – c.1849 | 76 |
| Figura 4: The Children of Lir – 1924 | 80 |
| Figura 5: Thomas, the Rhymer – 1901 | 83 |
| Figura 6: Mustafa Ibrahim on a Camel – 1869-1872..... | 91 |
| Figura 7: <i>Off with Her Head</i> – 1865..... | 94 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 SYLVIA TOWNSEND WARNER: SUA VIDA E SUA FANTASIA..... | 22 |
| 2.1 Um Pouco de Sylvia | 23 |
| 2.2 Alguns Pontos sobre a Obra Maravilhosa de Warner | 28 |
| 3 O UNIVERSO DA FANTASIA E AS FADAS..... | 35 |
| 3.1 Fantasia, o Fantástico e o Maravilhoso | 36 |
| 3.2 Os Seres Alados dos Contos: as Fadas..... | 43 |
| 4 CONSIDERAÇÕES SOBRE FICÇÃO PÓS-MODERNA E O DIALOGISMO EM TRÊS CONTOS DE <i>KINGDOMS OF ELFIN</i> | 55 |
| 4.1 Características da Ficção Pós-Moderna | 57 |
| 4.2 Diálogos em Momentos de <i>Wirre Gedanken</i> | 62 |
| 4.3 <i>Kingdoms of Elfin</i> e Algumas Interrelações Dialógicas Possíveis..... | 66 |
| 4.3.1 “The One and the Other” – Nem Fada, Nem Humano: O <i>Changeling</i> do Folclore Europeu | 67 |
| 4.3.2 “The Five Black Swans” – Apropriando-se da História de Thomas de Ercildoune | 79 |
| 4.3.3 “The Blameless Triangle” – Inspirando-se em <i>Os Músicos de Bremen</i> , dos Irmãos Grimm..... | 86 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 96 |
| REFERÊNCIAS | 101 |
| APÊNDICE | 108 |
| Lista dos trabalhos de Sylvia Townsend Warner | 108 |

1 INTRODUÇÃO

“Ser notada em minha extrema velhice é, para mim, o assunto mais surpreendente”^{1,2}

Sylvia Townsend Warner – 1978

Por muitos anos, a obra de Sylvia Nora Townsend Warner (1893-1978), escritora, colunista e musicóloga inglesa, foi negligenciada. Contudo, a partir da década de 1960, enquanto vivia nos Estados Unidos, seus romances, contos e ensaios começaram a ser reconhecidos no *milieu* acadêmico, especialmente, pela sua espirtuosidade, pela narrativa lírica de seus textos ficcionais e pela diversidade temática dos enredos que se inspiraram tanto na realidade do ser humano como na fantasia, a qual a autora sentiu imprescindível em seus últimos anos de vida. O número de pesquisas acerca de sua obra, portanto, tem apresentado um aumento significativo, principalmente, a partir do avanço da crítica feminista que invariavelmente voltou seu olhar aos escritos de autoria feminina, notadamente, àqueles que vinham sendo esquecidos ou apagados no domínio patriarcal.

No entanto, apesar de um maior reconhecimento na academia literária inglesa e norte-americana, no Brasil, a obra de Warner ainda não é muito conhecida. Somente um de seus trabalhos – seu primeiro romance, *Lolly Willowes*³ (2013 [1926]) – tem tradução ao português brasileiro, feita por Regina Lyra, o que dificulta a circulação e o estudo de sua obra no Brasil. Da mesma maneira, pesquisas brasileiras relacionadas à obra de Warner são muito escassas. De um modo geral, estudos relevantes que dizem respeito à sua obra, geralmente, relacionam *Lolly Willowes* e, também, sua última publicação em vida, *Kingdoms of Elfin* (2018 [1977]). Porém, grande parte dessas análises vem da *Sylvia Townsend Warner Society*, comunidade que promove uma maior amplitude da leitura e da compreensão da obra de Warner, principalmente, por meio do periódico homônimo que acolhe pesquisas acadêmicas relacionadas à obra da autora. Assim, majoritariamente, encontramos análises realizadas por pesquisadores estrangeiros e pouca pesquisa acadêmica sobre sua obra feita em nosso país.

¹ “It is the most astonishing affair to me to be taken notice of in my extreme old age” (Warner, 1978 *apud* Harman, 1991, p. 316).

² Todas as traduções do inglês e do francês ao português, quando não referenciadas, foram feitas por nós.

³ Na ausência de informações fornecidas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) sobre a formatação de títulos de obras grafadas no texto, ao longo deste trabalho, levamos em consideração as orientações contidas no *Manual de Comunicação da Secom do Senado Federal: Redação e Estilo* (Brasil, 2010-2018) e no (Modern Language Association) *MLA Style Guide Eighth Edition* (Southernct, 2022), especialmente, no que diz respeito ao uso de aspas e itálicos.

Ainda que alguns contos em *Kingdoms of Elfin* – uma coleção de contos de fantasia publicados entre 1972 e 1975, para a revista *The New Yorker* – tenham sido escritos ao final da década de 1960 e ao longo da de 1970 (Simons, 2006, p. 46), constatamos que foi após a morte de sua companheira Valentine Ackland, em novembro de 1969, que Warner decide escrever algo diferente, mudando significativamente o foco temático de seus textos ficcionais. Ingrid Hotz-Davies (2018, p. xv) traz, na introdução de *Kingdoms of Elfin*, o excerto de uma conversa entre Warner, Val Warner e Michael Schmidt, em 1975, quando a autora comenta sobre seu anseio pelo *outro* e pela crítica à sociedade humana, nessa que viria a ser a última fase de sua escrita:

Eu de repente olhei ao redor da minha carreira e pensei: ‘Bom Deus, eu estive entendendo o coração humano por todas estas décadas. Dane-se o coração humano, estou farta do coração humano. Estou farta da raça humana. Quero escrever sobre algo inteiramente diferente’.⁴ (Warner, 1975 *apud* Hotz-Davies, 2018, p. xv).

Kingdoms of Elfin é, realmente, algo inteiramente diferente dos textos que Warner escreveu ao longo de sua carreira. De modo geral, temáticas sobre a libertação do ser humano das amarras sociais, sobre a sexualidade ou sobre os embaraços da religiosidade em um mundo carente de esperança, entre outras presentes até em seus textos de fantasia anteriores, são envoltas por narrativas cheias de detalhes em muitos de seus romances, tais como *Lolly Willows* (1926), *The True Heart* (1929), *Summer Will Show* (1936) ou *The Corner that Held Them* (1948), entre tantos outros. No entanto, a diferença destoante que há nos contos reunidos em *Kingdoms of Elfin* encontra-se, especialmente, em seu olhar ao mundo (in)visível das fadas e a outros seres espirituais, em densas e complexas narrativas povoadas por personagens tanto imaginados como apropriados de muitos textos antigos, medievais e, até mesmo, mais recentes, pois Warner, ainda que possa mesmo ter tentado, não conseguiu se distanciar nem do coração humano nem da raça humana.

Assim, podemos perceber que *Kingdoms of Elfin* traz grandes metáforas da nossa própria vida, em um mundo em que nos encontramos perdidos, confusos e desesperançosos quanto ao nosso próprio aprimoramento como seres humanos. O mundo espiritual que Warner tece, o qual nos remete a caóticos, insensíveis e cruéis episódios, diz respeito, entre tantas outras coisas, que tem passado despercebido ou “invisível” por muitos de nós. Conhecemos o caos do mundo material, mas pensamos que poderíamos ter um refúgio tranquilo no espiritual, com os

⁴ “I suddenly looked round on my career and thought, ‘Good God, I’ve been understanding the human heart for all these decades. Bother the human heart, I’m tired of the human heart. I’m tired of the human race. I want to write about something entirely different’” (Warner, 1975 *apud* Hotz-Davies, 2018, p. xv).

elementais da natureza, com as flores e árvores ou com a energia de seres inocentes e puros destituídos da matéria. Contudo, também ali, seres maravilhosos – fadas, elfos, deuses, bruxas, *changelings* (“crianças trocadas”, no folclore europeu), *peris* (espíritos alados de grande beleza, na mitologia persa), *froddenskenten* (seres do subterrâneo, na mitologia escandinava) ou *afrits* (demônios poderosos, nos mitos árabes), entre outros – lutam para sobreviver, enquanto se encontram em um limiar de sofrimento entre a crueldade existente no próprio mundo das fadas e a que existe no mundo dito “real”.

Nesse sentido, essa dissertação se insere dentro da linha de pesquisa “Literatura, Sociedade e Interartes”, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus Pato Branco*, uma vez que procura analisar aspectos literários de *Kingdoms of Elfin* que se relacionam com a crítica de Warner à sociedade ocidental de vários períodos históricos que mantêm diálogos com sua contemporaneidade, nos anos de 1970. Seus contos trazem alusões e intertextos com outros textos passados e seus contemporâneos, especialmente com *Minstrelsy of the Scottish Border* (1839), de Sir Walter Scott, que, por sua vez, já se apresenta como um *pot-pourri* de vários outros textos e baladas anteriores. Toda a relação de textos faz-nos lembrar do que Mikhail Bakhtin (2017, p. 79; grifos do autor) elabora ao tratar sobre o dialogismo:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do *grande tempo*.

Ao trazer textos passados aos seus contos contemporâneos, Warner os renova e os inclui no contexto em que vive, o que nos lembra da elaboração de Bakhtin sobre o diálogo que textos modernos fazem com os antigos, os quais não se apresentam obsoletos nem pertencem apenas aos seus passados no trâmite dialógico. Esses textos apropriados, reinterpretados e renovados fazem parte do tempo presente que, não podemos esquecer, pertence aos domínios da pós-modernidade dos anos de 1970, quando desconstruções e construções labirínticas da linguagem são grandes características dessa fase literária, artística e cultural.

Em “The Blameless Triangle”, quarto conto em *Kingdoms of Elfin*, a narradora conta que *wirre gedanken*, um pãozinho frito austríaco (e, também, o nome de um dos muitos reinos

das fadas – *Wirre Gedanken*), significa, também, “pensamentos perturbados” ou “confusos” (“*troubled thoughts*”) (Warner, 2018, p. 43), provavelmente fazendo uma sugestão metafórica ao quanto suas histórias são intrincadas, emaranhadas e, sem dúvida, desconstruídas, constituídas de fragmentos parodiados de vários outros textos. Ao tentarmos estabelecer uma determinada lógica com as várias alusões e intertextos que ali se apresentam, na verdade, podemos nos perder em nossos pensamentos causando essa sensação de *troubled thoughts* que a narradora comenta.

De qualquer forma, diferentemente das pesquisas acadêmicas relacionadas aos romances e a outros textos de Warner (com teor mais realista), as quais são mais numerosas, análises dos contos em *Kingdoms of Elfin*⁵ são escassas. Pensamos que estudiosos que se dediquem a análises mais minuciosas desses contos têm-se deparado com grandes desafios tanto pela narrativa que se abre às ideias características dos anos de 1970 – tais como o culto à aleatoriedade e ao caos; os jogos de palavras e outras técnicas lúdicas para confundir os leitores; a colagem; o pastiche; e as distorções e saltos temporais e espaciais, entre outras – quanto pela subjetividade da fantasia; pela ideia de que a metaficção historiográfica permite que autores experimentem mais elementos metalinguísticos em seus romances e contos, chamando a atenção do leitor às sutilezas de suas obras ao invés de enfatizarem a questão da autoridade; ou pela presença de intrincada intertextualidade, de alusões e de interrelações dialógicas.

Observamos que pesquisas acerca de *Kingdoms of Elfin* têm focado em análises de sua narrativa maravilhosa que, certamente, é uma das principais características desses contos de Warner. Na dissertação de mestrado intitulada *Gothic Elements in the Fantasy Worlds of Mervyn Peake and Sylvia Townsend Warner: An Analysis and Comparison* (2011), por exemplo, Boris de Decker discute sobre a presença de elementos góticos das obras de Peake e Warner, os quais cooperam na formulação da própria fantasia existente em seus textos. Além disso, alguns outros trabalhos destinam-se à análise de suas produções musicais ou a outras temáticas, tais como o amor, a religiosidade ou a solidão.

Contudo, a maior parte de artigos e publicações relacionados à sua obra como um todo estão publicados no *The Journal of Sylvia Townsend Warner Society*. Esse periódico realiza a publicação de um volume por ano. Dessa maneira, até o momento, existem 21 volumes de publicações desse periódico, o qual dedicou o 19.º volume para homenagear Valentine Ackland,

⁵ *Kingdoms of Elfin* apresenta dezesseis contos: “The One and the Other”, “The Five Black Swans”, “Elphenor and Weasel”, “The Blameless Triangle”, “The Revolt of Brocéliande”, “The Mortal Milk”, “Beliard”, “Visitors to a Castle”, “The Power of Cookery”, “Winged Creatures”, “The Search for an Ancestress”, “The Climate of Exile”, “The Late Sir Glamie”, “Castor and Pollux”, “The Occupation” e “Foxcastle”.

companheira de vida de Warner. Nele, podemos encontrar a introdução feita por Peter Swaab (2020) e alguns dos textos, poemas e correspondências pessoais de Warner. Já o 18.º volume é voltado à biografia de Warner e traz o relato de Susanna Pinney (2018), amiga que acompanhou os últimos momentos de vida da autora, auxiliando-a com seus afazeres básicos e, também, datilografando seus últimos contos.

Artigos específicos sobre *Kingdoms of Elfin* em *The Journal of Sylvia Townsend Warner Society*, não obstante, são poucos. Importantes representantes são: “Encounters between Elves and Humans in Sylvia Townsend Warner’s *Kingdoms of Elfin*” (2020 [2010]), de Rebecca Kate Hahn, “The Unnaturalness of a Society: Class Division and Conflict in Sylvia Townsend Warner’s *Kingdoms of Elfin*” (2020 [2010]), de Hannah Priest, e “Sylvia Townsend Warner’s *The Flint Anchor* and Modernism” (2019), artigo no qual Howard J. Booth relaciona alguns dos contos em *Kingdoms of Elfin* com o romance *The Flint Anchor*, de 1953.

O livro *Critical Essays on Sylvia Townsend Warner, English Novelist 1893-1978* (2006), organizado por Gill Davies, David Malcolm e John Simons, traz um conjunto de ensaios sobre algumas obras da autora. Um dos trabalhos mais relevantes para esta pesquisa é “On the Compositional Genetics of the *Kingdoms of Elfin* Together with a Note on Tortoises” (2006), de John Simons, em que o autor discorre sobre algumas relações dialógicas dos contos de Warner com outras obras diversas. Simons (2006, p. 47) observa que

[u]ma característica muito óbvia dos *Kingdoms of Elfin* é a tentativa consistente de Townsend Warner de construir uma espécie de tipologia de fadas. Suas histórias se movem entre diferentes terras de fadas e encontramos vários tipos diferentes de seres sobrenaturais, todos com seus próprios atributos e todos com suas próprias culturas distintas.⁶

Assim, o pesquisador analisa a organização e o empenho de Warner para detalhar os personagens feéricos e o local onde vivem. A criatividade da autora em separar e inventar diversas criaturas com todos os detalhes de uma sociedade própria é uma característica literária realmente notável. Simons aponta que Warner começa suas publicações de contos em *The New Yorker*, pouco após a fama de Tolkien começar e destaca que a fantasia estava aparecendo com frequência e apresentava um mundo livre, fácil e colorido (Simons, 2006), o qual combinava com os ideais de sociedade que surgiam naquela época, especialmente com os *hipsters* ou remanescentes da *Beat Generation*.

⁶ “One very obvious feature of the *Kingdoms of Elfin* is Townsend Warner’s consistent attempt to construct a kind of typology of fairies. Her stories move between different fairy lands and we encounter a number of different kinds of supernatural beings, all with their own attributes and all with their own distinctive cultures” (Simons, 2006, p. 47)

Diante dos poucos trabalhos acadêmicos direcionados aos contos em *Kingdoms of Elfin*, nosso propósito inicial era o de realizar uma análise dos dezesseis contos que ali se encontram. Contudo, entendemos o grande desafio e extensão de uma pesquisa dessa natureza. Por essa razão, selecionamos apenas três que parecem enfatizar a questão da exclusão social, tanto no que diz respeito às diferenças pessoais, como sociais, culturais e etárias e do marginalizado. Durante a revolução social e cultural na década de 1970, a palavra “marginalizado” começou a aparecer em jornais e discursos diversos, sendo usada para descrever um grupo de pessoas que viviam à margem do *mainstream* de diversos países (Estivill, 2003, p. 12), ou seja, os marginalizados eram (e sabemos que ainda são) sistematicamente excluídos da realização financeira e careciam de autoeficácia para melhorarem sua situação de vida.

Sendo assim, esta pesquisa teve como objetivo geral a análise das relações dialógicas verificadas em três contos de *Kingdoms of Elfin*: “The One and the Other” [1972], “The Five Black Swans” [1973] e “The Blameless Triangle” [1974], com o enfoque em situações de exclusão na sociedade ocidental dos anos de 1970. A escolha dos contos foi complicada por conta da diversidade de possibilidades analíticas encontradas nos contos de Warner. No entanto, a seleção se baseou em uma possível conexão entre os contos através da morte presente em todos eles, uma característica que nos chamou a atenção. A análise considerou as características da fantasia e do maravilhoso, base fundamental da narrativa dos contos, assim como intertextos, alusões e diálogos, os quais relacionam-se entre si para recontar determinadas histórias, como veremos nos próximos capítulos desta dissertação. De um modo geral, verificamos que os contos servem como uma crítica à sociedade europeia da década de 1970 em paralelo com a própria contemporaneidade da autora.

“The One and the Other” conta a história de dois personagens trocados ainda bebês. O bebê humano é levado para Elphame, um reino feérico, e um bebê fada é deixado em seu lugar, no mundo humano. O conto traz à baila a questão de como se constrói a vida das duas crianças em mundos muito diferentes, mostrando o processo de desumanização do bebê humano e de humanização do bebê fada. Nomeado Tiffany⁷, o bebê humano é criado como um amante da rainha fada Tiphaine e tem vários de seus caprichos realizados, exceto pelo seu desejo de voar, por ser realmente impossível – primeiramente, por ser um humano e não ter asas, mas, principalmente, porque Tiffany fazia parte da realeza, à qual não era concedido o privilégio do voo. Apesar disso, ele viveu por muitos anos ao lado da rainha e, em sua velhice, foi dispensado e abandonado no mundo humano para passar seus últimos dias.

⁷ De acordo com a estudiosa de onomástica, Alison Meehan (2007), “Tiffany é um nome feminino de origem grega. Uma versão anglicizada de Theophania, significa ‘revelação de Deus’”.

O bebê fada, Adam, foi criado por uma família de humanos. Por não ter sido alimentado com leite materno, a criada da família decide, por curiosidade, colocá-lo junto à uma gata que amamentava e, surpreendentemente, ele sobrevive ao sugar seu leite. A partir de então, cresce, estuda e trabalha, mas sempre se sente diferente de todos. Em uma de suas viagens, ele se encontra, acidentalmente, e sem saber, com o humano que tomou seu lugar no mundo das fadas e decide fazer um teste com seu sangue para verificar se encontrava o elemento fundamental das fadas. Sem sucesso, ele acaba não finalizando corretamente o procedimento e deixa Tiffany, já idoso e doente, sangrando até a morte.

Estabelecendo uma certa relação com “The One and the Other”, o conto que lhe sucede, “The Five Black Swans”, narra os últimos dias da Rainha Tiphaine, a qual aguarda a sua morte depois das centenas de anos de seu reinado. A morte da rainha ocorre após a visita de cisnes negros, que os personagens acreditam ser as antigas rainhas já falecidas. O conto mostra a espera do escrivão pelo nome indicado por Tiphaine para uma possível sucessora de seu trono. No entanto, dias se passam e a rainha não apresenta nenhum nome feminino.

A narrativa avança com a descrição das memórias de Tiphaine, em seus últimos momentos. A rainha relembra de um humano que conheceu, chamado Thomas of Ercildoune (Warner, 2018, p. 22), uma alusão a um personagem histórico escocês (1220-1298), o qual Sir Walter Scott (1839, p. 415) diz ter sido “uma pessoa notável e importante em seu próprio tempo, uma vez que, logo após sua morte, o encontramos celebrado como profeta e como poeta”.⁸ Em “The Five Black Swans”, há algum tempo, enquanto cavalgava, Tiphaine encontra esse humano que lhe chamou a atenção, principalmente, porque ele podia enxergá-la, diferente dos outros humanos. A rainha percebe ter ficado fascinada por Thomas e sentiu que precisava retornar aos campos, na esperança de vê-lo novamente. Ao encontrá-lo, iniciam um relacionamento que somente acaba quando Thomas se recusa a submeter-se ao processo de desumanização para adquirir maior longevidade ao lado de Tiphaine. Depois desse momento de reminiscência, em seu leito de morte, Tiphaine pronuncia o nome de Thomas ao escrivão, em seu delírio, fazendo com que o grupo de adivinhação seja preparado, pois ninguém na corte se chamava Thomas. O conto trabalha com as diferenças sociais e culturais, as quais, no enredo, fazem com que os dois personagens que se amam separem-se devido aos costumes e tradições de cada um deles.

⁸ “ [...] a remarkable and important person in his own time, since, very shortly after his death, we find him celebrated as a prophet, and as a poet” (Scott, 1839, p. 415).

Por fim, em “The Blameless Triangle”, um grupo de cinco fadas do gênero masculino – Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein e Banian⁹ – é rejeitado pela Rainha Balsamine,¹⁰ do reino de Wirre Gedanken, quando esta sofre um grande *stress* após ter sido mordida por um rato e decide passar alguns dias em Bad Nixenbach, um *resort* da moda. Contudo, como é prática comum entre as fadas-monarcas dos reinos feéricos em *Kingdoms of Elfin*, a rainha escolhe apenas os elfos e fadas mais atraentes para lhe acompanharem e desconsidera aqueles que são velhos ou inconvenientes:

Os descartados se chamavam Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein e Banian. Ludo era seu Consorte. Moor, Tinkel e Nimmerlein tinham sido, em vários momentos, favoritos reais. Todos haviam se mostrado desapontados e agora estavam na meia-idade. Banian era jovem e esbelto, e tinha sido escolhido para fazer uma de suas festas até o último momento em que se tornou uma decepção ao desatar uma ansiedade precipitada.¹¹ (Warner, 2018, p. 44).

Abandonados, resolvem sair de seu reino para uma longa jornada em busca de “serenidade” e de aceitação, as quais, em grande parte da narrativa, são condições não plenamente alcançadas, por causa dos grandes desafios impostos à sua natureza de marginalizados, abandonados ou desprezados. Durante sua jornada, eles têm contato com diversos grupos de humanos, ficando invisíveis na maioria dos encontros. Após enfrentarem várias dificuldades durante suas viagens, mais ao final da história, Mustafa Ibrahim os convida para passar o inverno em sua grande e linda casa. Os cinco aceitam e ficam lá por um tempo, decidindo retornar a Wirre Gedanken após a notícia de que a Rainha Balsamine havia morrido. Apenas Ludo decide ficar e fazer companhia para Mustafa, permanecendo até a morte de seu anfitrião. A partir de então, Ludo se muda para Veneza e lá escreve a biografia de Mustafa.

De modo geral, os enredos de “The One and the Other” e de “The Blameless Triangle” tratam daqueles que são marginalizados tanto no reino das fadas quanto no mundo dos seres

⁹ Dada a expressiva quantidade de referências que ocorrem nos contos de *Kingdoms of Elfin*, nomes de vários personagens podem completar o perfil que os constitui. Dessa maneira, Ludo pode lembrar “jogo” ou “brinquedo”, como parecia ter sido para a rainha enquanto participava da corte; Moor, “mouro” ou “pântano”; Tinkel pode ser uma variação de *tinker*, um reparador – geralmente itinerante – de utensílios domésticos; Nimmerlein: “nunca”, em alemão – palavra associada à expressão “no dia de São Nunca”; e Banian pode ser uma referência a uma árvore de porte majestoso, cujos ramos emitem muitas raízes adventícias, ou uma alusão a John Bunyan, que escreveu *The Pilgrim’s Progress*.

¹⁰ Como a maioria das fadas femininas de muitas histórias de fantasia, o nome dessa rainha fada faz referência a uma flor, balsamina – *Impatiens balsamina*. As flores do gênero *Impatiens* são geralmente chamadas de ciúmes, beijo de frade, e não-me-toques, pois seus frutos abrem e lançam suas sementes rapidamente ao mais sutil toque.

¹¹ “The discards were named Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein, and Banian. Ludo was her Consort. Moor, Tinkel, and Nimmerlein had been at various times Royal Favourites. All had proved disappointments and were now middle-aged. Banian was young and slender, and had been chosen to make one of her party till at the last moment he became a disappointment by coming out in an anxiety rash” (Warner, 2018, p. 44).

humanos, ao qual obviamente não pertencem. Ao serem abandonados pelas rainhas-fadas, esses personagens se encontram em exílio, em um abandono profundo. Em “The Five Black Swans”, as diferenças entre Tiphaine e Thomas obriga-os à separação, uma vez que pertencem a culturas e a mundos muito diferentes – seus encontros são sorrateiros e enfatizam sua união impossível.

Desse modo, para alcançarmos o objetivo a que este trabalho se refere, procuramos traçar um caminho de pesquisa que considerou, a princípio, a apresentação da vida e da obra da escritora e de sua importância aos estudos literários. Sendo assim, entrevistas com a autora, cartas entre ela e seus amigos, textos acadêmicos direcionados à sua obra, principalmente, aqueles encontrados em *The Journal of Sylvia Townsend Warner Society*, e biografias, entre elas, a de Claire Harman (1991) foi relevante. A verificação da vida e da obra de Warner ajudou-nos a perceber o momento da escritura dos contos em *Kingdoms of Elfin* e a importância do desenvolvimento de textos de fantasia para a autora. Além disso, esperamos, com este trabalho, contribuir para o reconhecimento da obra de Warner no ambiente acadêmico brasileiro.

Assim, em “Sylvia Townsend Warner: Sua Vida e sua Fantasia”, primeiro capítulo deste trabalho, procuramos entender o quanto aspectos de sua vida pessoal e pública contribuíram para o desenvolvimento de seus textos que trazem a fantasia. Acreditamos que, ao darmos nosso parecer sobre alguns aspectos de sua obra ficcional voltada à fantasia, poderemos contribuir com pesquisas vindouras sobre as inúmeras temáticas que se inserem nos textos de Warner.

Por essa razão, de grande importância, igualmente, foi um estudo detalhado sobre a fantasia, sobre o fantástico e sobre o maravilhoso. Assim, foram imprescindíveis os textos de Vladimir Propp, *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001), de Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica* (2004) e de David Roas, *A Ameaça do Fantástico* (2014), os quais trazem considerações importantes sobre o texto maravilhoso. Além disso, a pesquisa acadêmica de Ana Luiza Silva Camarani, *Literatura Fantástica: Caminhos Teóricos* (2014), foi imprescindível para o esclarecimento dos conceitos de fantasia, de fantástico e de maravilhoso, uma vez que ela analisou os trabalhos de cerca de vinte teóricos do fantástico. Em seguida, ensejando a fantasia, trazemos um estudo sobre as fadas, suas origens no dualismo maldade / bondade e como esse grupo de criaturas era visto por humanos em toda a Europa. Nesse sentido, verificamos os textos “Sobre Contos de Fadas” (2013), de J. R. R. Tolkien, *British Fairy Origins* (1946), de Lewis Spence, e *The Fairies in English Tradition and Literature* (1969), de Katharine Mary Briggs, entre outros.

Sendo assim, no capítulo intitulado “O Universo da Fantasia e as Fadas”, discutimos a natureza da narrativa de fantasia, suas origens e características. Verificamos que a fantasia moderna e pós-moderna pode funcionar como veículo de crítica social, política e econômica,

especialmente nas sociedades ocidentais. A naturalização do maravilhoso no enredo pode encapsular metáforas da nossa própria realidade ao mesmo tempo em que denuncia o que tem acontecido com os seres humanos, pois, observamos que pessoas marginalizadas, esquecidas ou apagadas são protagonistas nos contos selecionados para as nossas análises. Elas são representadas, geralmente, como fadas, como personagens secundários de outros textos ou como protagonistas ou personalidades históricas esquecidos ou apagados. Dessa maneira, um estudo sobre as fadas – suas origens e características – foi essencial ao entendimento da função desses personagens nos contos.

Por fim, foi necessário um estudo aprofundado sobre a ficção pós-moderna e sobre a paródia. Por essa razão, verificamos tópicos sobre a ficção que envolvem, principalmente, questões acerca da intertextualidade. Assim, estudamos a *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção* (1991) e *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (2000), de Linda Hutcheon, e *Teoria do Romance I: A Estilística* (2015) e *Notas sobre Literatura, Cultura e Ciências Humanas* (2017), de Mikhail Bakhtin. Além disso, outros textos sobre intertextualidade também foram considerados.

Assim, em “Considerações sobre Ficção Pós-Moderna e Dialogismo em Três Contos de *Kingdoms of Elfin*”, apresentamos um estudo sobre a ficção pós-moderna e sobre as interrelações dialógicas entre “The One and the Other”, “The Five Black Swans” e “The Blameless Triangle” e outros textos. Após uma leitura minuciosa junto a pesquisas a nomes, lugares e enredos, dentre outras informações que Warner usou para escrever seus contos, percebemos uma variedade de diálogos com outros textos e alusões a pessoas que ou viviam às margens da sociedade ou foram esquecidas pela história. Nos textos com os quais os textos de Warner mantêm diálogos, encontramos fragmentos de enredos de lendas, mitos e ditados religiosos, entre outras histórias, que, mesmo na década de 1970, poderiam não ser tão conhecidas dos leitores de *The New Yorker*. Ao longo de nossas análises, essa característica apresentou-se como um desafio, e achamos que outros tantos trabalhos a respeito desses mesmos contos ou de outros em *Kingdoms of Elfin* ainda podem ser conduzidos por diversos pesquisadores no futuro.

Muitos fatores contribuíram para a realização deste trabalho. Dentre eles, menciono que a obra de Sylvia Townsend Warner foi objeto de estudo da primeira grande pesquisa que conduzi, enquanto estudiosa acadêmica. Entre os anos de 2017 e 2018, analisei *Lolly Willows* (1926), especificamente, quanto às questões do cristianismo e da bruxaria no romance. Ao longo de todo o processo, entendi a importância da obra de Warner para a literatura de autoria feminina. Essa autora foi uma importante feminista dentro de seu contexto histórico, tanto pelas

publicações críticas de sua autoria, quanto pelos papéis que desempenhou como escritora e jornalista, os quais foram muito relevantes para o desenvolvimento da teoria feminista. Um bom comentário sobre o seu papel para com o feminismo é o encontrado no artigo de Jan Montefiore.

[...] o ensaio de Warner de 1959, ‘Mulheres como escritoras’, elogiando a franqueza, a independência e a integridade das escritoras, desde Dorothy Osborne no século XVII até suas próprias quase contemporâneas Colette e Frances Cornford. O ensaio argumenta, em oposição implícita (mas provavelmente consciente) à fábula de Woolf sobre a vida frustrada e a morte trágica da irmã de Shakespeare, que as mulheres chegam à literatura “pela janela da despensa... no mesmo nível que William Shakespeare”. As suas cartas a amigos, especialmente depois de 1940, defenderam fortemente a autonomia das mulheres. Em 1944, ela escreveu a Nancy Cunard: ‘A grande guerra civil, Nancy, que virá e deverá vir antes que o mundo possa começar a crescer, será travada neste terreno de homem e mulher, e devemos atacar e manter Cape Turk antes de falarmos de justiça social’.¹² (Montefiore, 2018, p. 23)

Nesse sentido, entendemos a relevância das pesquisas que relacionam o seu trabalho como um todo. Em *Kingdoms of Elfin*, na sapiência de seus oitenta anos, Warner adquiriu o traço, o estilo narrativo e a beleza literária que só uma grande mulher poderia ter alcançado. Assim, é com grande entusiasmo, também, que reconhecemos a importância de abrangermos mais um estudo de autoria feminina, o qual almejamos que proporcione maior inclusão da obra dessa escritora inglesa no meio acadêmico, especialmente, o brasileiro.

¹² “[...] Warner’s 1959 essay ‘Women as Writers’, praising the directness, independence and integrity of women writers from Dorothy Osborne in the seventeenth century to her own near-contemporaries Colette and Frances Cornford. The essay argues, in implicit (but probably conscious) opposition to Woolf’s fable of the thwarted life and tragic death of Shakespeare’s sister, that women come to literature ‘through the pantry window ... on the same footing as William Shakespeare’. Her letters to friends, especially after 1940, put a strong case for women’s autonomy. In 1944, she wrote to Nancy Cunard, ‘The great civil war, Nancy, that will come and must come before the world can begin to grow up, will be fought out on this terrain of man and woman, and we must storm and hold Cape Turk before we talk of social justice’” (Montefiore, 2018, p. 23).

2 SYLVIA TOWNSEND WARNER: SUA VIDA E SUA FANTASIA

“Olhe, eles dizem. Esses sinais pretos no papel branco, sou eu. Meu sangue correu com esta tinta; aqui, onde virei a página, foi doloroso conter o fluxo, mesmo por um instante, com o qual tão fortemente a corrente correu em sua direção. Isto sou eu, aqui estou. Isto é o que eu sinto, o que penso, o que faço. Este é o lagarto que estou vendo, este é o almoço que comi. O sol está brilhando em mim, agora ele se foi e sinto o frio. Coloquei o xale pintado. Esta noite, o que resta de mim depois de ter terminado esta carta será infeliz e sozinho; mas estou feliz com você, e o que sou agora está aqui, está em sua mão enquanto você lê”.¹³

Sylvia Townsend Warner – 1929

Parece paradoxal pensar que uma escritora tão prolífica, criativa e inteligente tenha ficado na obscuridade durante tanto tempo. Claire Harman, uma das principais biógrafas de Sylvia Townsend Warner, sugere que sua falta de visibilidade talvez tenha a ver com a grande profusão de temas e estilos com os quais lidou ao longo de sua carreira literária. A biógrafa comenta que isso pode ter desmotivado estudiosos e desacelerado o entusiasmo pela leitura de seus textos durante muito tempo (Harman, 2012). Similarmente, Simon Blow comentou em uma entrevista com Warner que, “desviar-se da fantasia satírica e sobrenatural ao perturbador realismo de suas histórias, a um romance sobre a vida conventual no século XIV é confuso para muitos”¹⁴ (BLOW, 1977 *apud* Harman, 2012).

No entanto, Harman (2012) também considerou que essas características que, por muito tempo, eram tidas como negativas podem ser as principais qualidades de sua obra ficcional. Warner se esmerava em sua arte literária e sentia-se bem fazendo o que queria: “As pessoas sempre querem fixar um padrão para tudo. Eu gostaria que elas simplesmente deixassem isso acontecer e que assistissem sem pensar que devem procurar no [Diretório Clerical] de Crockford ou em outro lugar”¹⁵ (Warner *apud* Harman, 2012). Percebemos que o caráter experimental e inovador de seus textos traz uma diferente percepção literária ao leitor, o qual

¹³ Excerto do ensaio “Death and the Lady: The Letters of Katherine Mansfield”: “Look, they say. These black signs on white paper, they are me. My blood ran with this ink; here, where I turned the page, it was pain to stem the flow, even for an instant, so strongly the current ran toward you. This is me, here I am. This is what I feel, what I think, what I do. This is the lizard I am seeing, this is the lunch I ate. The sun is shining on me, now it has gone in and I feel the cold. I have put on the painted shawl. To-night what is left of me after I have finished this letter will be unhappy and alone; but I am happy with you, and what I am now is here, is in your hand as you read” (Warner, 2020, p. 32).

¹⁴ “[...] to veer from satirical and supernatural fantasy to the disturbing realism of her stories, to a novel on convent life in the fourteenth century is confusing to many” (Blow, 1977 *apud* Harman, 2012).

¹⁵ “People always want to fix a standard for everything. I do wish they would just let something happen and watch it without thinking they must look it up in Crockford's or somewhere” (Warner *apud* Harman, 2012).

entra em contato com os sentimentos e com uma profundidade literária própria de uma grande autora. Tratar da condição da mulher no mundo patriarcal, bem como de todos aqueles considerados incapazes de pertencer ao centro da sociedade, especialmente na década de 1970 – os diferentes, homossexuais e idosos pobres – sempre foi um grande desafio. Hoje, com uma maior difusão de seus textos, podemos notar a contemporaneidade, o caráter revolucionário e a subversão de valores e dogmas presentes em seus textos, o que os fazem emblemáticos da pós-modernidade. Sendo assim, neste capítulo, apresentamos algumas informações sobre a vida de Warner e sobre aspectos de sua fantasia.

2.1 Um Pouco de Sylvia

A maior parte das informações aqui reunidas advêm do livro *Sylvia Townsend Warner: A Biography* (1991), de Claire Harman, o qual ganhou o Prêmio John Llewellyn Rhys, em 1989. Sylvia Townsend Warner (1893-1978) nasceu em Harrow, na Inglaterra. Era filha única de George Townsend Warner, professor na Harrow School, e de Nora Hudleston. Por ser menina, foi educada em casa pelos seus próprios pais, que lhe deram tudo o que se pensava ser necessário à educação de uma menina no final do século XIX e início do século XX. Desde pequena, sempre se voltou à literatura, à música e à arte, despertando seus interesses para essas áreas. Foi uma escritora britânica muito importante dentro desse complexo fortalecimento da presença da mulher na sociedade. Junto a Virginia Woolf, Hilda Doolittle e Kate Chopin (nos Estados Unidos), Warner representou as mulheres que, em seu tempo, desempenhavam a atividade intelectual feminina tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, para livrar as mulheres das amarras do mundo patriarcal.

A primeira parte de sua vida deu-se em Londres, local onde cresceu e manteve residência por muitos anos. Nesse período, em torno de seus dezenove anos de idade, Warner iniciou um caso amoroso, às escondidas, com Percy Buck, homem casado e professor de música na Harrow. Eles permaneceram nesse relacionamento por dezessete anos. Apesar desse e de outros casos amorosos ao longo de sua vida, Warner nunca se casou formalmente e nem teve filhos. Contudo, foi no fim da década de 1920, em que sua fama começava a despertar, por conta da publicação de *Lolly Willowes*, que ela conheceu uma jovem chamada Mary Kathleen Macrory Ackland – Valentine Ackland – que teve uma vida muito difícil desde pequena.

Valentine passou por momentos difíceis com sua família, por causa de sua opção sexual e por medo de não atender aos caprichos e gostos da mãe. Em torno de seus vinte anos, logo após se casar, Valentine passa por situações complicadas e acaba se divorciando. Ela também engravida e acaba sofrendo um aborto ao cair. Isso tudo desencadeou uma busca para aliviar

sua dor após tantas dificuldades. E é justamente no alcoolismo e no sexo que Valentine encontra um suposto alívio. Após conhecer Warner, elas decidem morar juntas e manter um relacionamento. Para as duas foi tudo muito diferente e incrível. No entanto, para Warner, aquilo era muito novo. Warner se descobre sexualmente e, também, encontra o amor em Valentine, o que foi uma grande transformação na sua vida.

Dentro de uma sociedade em que a mulher tem sua função limitada, Warner teve um papel muito importante, e provou isso com a publicação de sua primeira e mais conhecida obra, *Lolly Willows* (1926). Esse romance trata justamente da liberdade feminina e das amarras que a sociedade impõe sobre as mulheres, desde o casamento, a obrigação de ter filhos, as suas responsabilidades dentro do lar, suas poucas oportunidades de falas e opiniões rejeitadas. É por meio de *Lolly Willows* que vemos um grito de liberdade em benefício do posicionamento feminino. Warner mostra como o tratamento feminino e as imposições sobre as mulheres são limitantes e que toda mulher deveria ter o direito de se conhecer e decidir qual rumo sua vida deveria tomar.

Warner expressa sua luta pela liberdade feminina por meio de sua escrita. Pois é justamente no início do século XX que as mulheres começam a ter acesso a informações, a estudos e ao voto, entre tantos outros direitos que antes eram relegados somente aos homens. A publicação de *Lolly Willows* ajudou no processo de conscientização das mulheres a despertarem para uma vida diferente daquela imposta pela sociedade.

Outra forma pela qual Warner mostra a sua vontade pela liberdade feminina é por conta de seu relacionamento com Valentine. Em nossa contemporaneidade, existem diversos tipos de relacionamentos. No entanto, sociedades do início do século passado não se caracterizavam como abertas e compreensivas para com relacionamentos diferentes. A estrutura social ainda era intrincada em uma constituição familiar voltada para a heteronormatividade, ou seja, para o relacionamento entre um homem e uma mulher. Sendo assim, além de ser mulher, a autora enfrentou preconceitos por causa de sua homossexualidade, mas sempre se manteve forte e criativa em suas produções.

Warner publicou várias obras ao longo de sua vida. “Seu trabalho inclui sete romances, quatorze volumes de contos, coleção de poemas e uma biografia de T. H. White”¹⁶ (Steinman, 2001), além de cartas e crítica literária. Sua última publicação, ainda em vida, foi *Kingdoms of Elfin* (1977), que se apresenta como uma antologia de contos que a autora havia publicado periodicamente na *The New Yorker*, entre 1972 e 1975.

¹⁶ “Her works include seven novels, fourteen volumes of stories, a collected poems, and a life of T. H. White” (Steinman, 2001).

Após a morte de sua companheira, Valentine, Warner passou por algumas mudanças em sua vida. Harman (1991) enfatiza o quanto Warner sentiu a falta de Valentine e como a sua partida a deixou abalada. Warner expressava todo o amor que sentia por Valentine em suas cartas, as quais eram direcionadas a pessoas queridas e, por meio delas, é possível perceber como a autora era amada e querida pelos seus colegas e amigos, que sempre a apoiaram, principalmente, naquele momento de luto que a autora enfrentou em sua velhice. Em algumas cartas, Warner descreve como se sentia após a partida de Valentine:

Eu me reanimo ao encontrar fragmentos dela, cartas, passagens copiadas de todos que você pode imaginar, penas (ela adorava todas as penas pequenas) deixadas nos bolsos, sempre incluindo um lápis e um pente de bolso, mas também incluindo pedaços de açúcar no caso de um cavalo merecedor, gotas de chocolate para cães, pedrinhas interessantes, pequenas notas minhas, similares a ‘Lembre-se de tomar café’ ‘Mantenha-se quente’, ‘Volte logo’. Seu amor está em toda parte. Ele me segue enquanto ando pela casa, me encontra no jardim, manda cisnes para dentro dos meus sonhos. De uma maneira estranha, debaixo d’água ou acima da terra, estou quase feliz.¹⁷ (Warner; Maxwell, 1982, p. 244)

A solidão de Warner após a morte de sua companheira foi muito grande. Em várias cartas ou páginas de seus diários, ela expressa a sua dor; expressa a inconformidade de ter perdido Valentine, de não ter percebido como ela também estava velha e como a casa era grande para somente ela e seus três gatos viverem. No entanto, acima de tudo, ela relata sentir a presença de Valentine pela casa, e até afirma, em seus diários, ter tido uma visão de Valentine segurando uma criança no colo.

Foi nesse momento difícil que ela passa a dedicar tempo para pensar sobre a vida, sobre como a velhice é difícil e sobre como o luto afeta a vida de uma pessoa:

Até seus mais fortes prazeres lhe falharam: ‘Um intervalo de sentar-me no jardim, mas o florescimento de maio me superou e eu me acovardei novamente. Então, falando com Péricles, eu disse uma verdade: apenas duas coisas são reais para mim: meu amor e minha morte. No meio deles, eu apenas existo em uma dispersão de sentidos’.¹⁸ (Harman, 1991, p. 305).

¹⁷ “I am revived by coming on fragments by her, letters, passages copied from everyone you can think of, feathers (she loved all small feathers) deposits in pockets, always including a pencil & a pocket comb, but also including lumps of sugar in case of a deserving horse, chocolate drops for dogs, interesting pebbles, small notes from me on the lines of ‘Remember to have coffee’ ‘Keep warm’ ‘Come back soon’. Her love is everywhere. It follows me as I go about the house, meets me in the garden, sends swans into my dreams. In a strange, underwater or above-earth way I am very nearly happy” (Warner; Maxwell, 1982, p. 244).

¹⁸ “Even her sturdiest pleasures failed her: ‘An interval of sitting in the garden, but the flourish of May overcame me and I cowered in again. Then, talking to Pericles, I said a truth: Only two things are real to me: my love and my death. In between them, I merely exist in a scatter of senses’” (Harman, 1991, p. 305).

Em seus diários, cartas e biografia, percebemos o quão árduo era para Warner escrever, mover-se e realizar as tarefas do dia a dia – isso, por causa de sua idade avançada. Depois da morte de Valentine, em 1969, é que Warner dedicou-se à escrita de *Kingdoms of Elfin*. Ao começar a escrever os contos para a *The New Yorker*, a autora afirma não ter tido interesse em nada além das “criaturas” que havia escolhido: “As histórias se basearam em seu conhecimento das baladas de fronteira e da tradição das fadas; seu material era uma mistura intrigante de *Legends of the North* e as memórias de Saint-Simon [...]”¹⁹ (Harman, 1991, p. 312).

Logo que começou a escrever os contos para *The New Yorker*, a questão da orientação sexual de Warner também começou a ser muito questionada, uma vez que a autora se dedicou às fadas – seres ditos assexuais. John Simons (2006) aborda a questão da homossexualidade nos contos de Warner, apontando uma das cartas da autora para David Garnett, a quem ela diz não ter abrangido o assunto dos gêneros:

Não, eu não menciono a homossexualidade. Mesmo que eu soubesse que as fadas irlandesas são pederastas, duvido que eu tivesse ido ao Reino de Nephin para explorá-lo – embora na primeira versão de ‘The Blameless Triangle’ Mustafa tenha incomodado o grupo, sem nenhum mal-estar da parte de ninguém.²⁰ (Warner *apud* Simons, 2006, p. 55).

Assim, apesar de, em algum momento do conto, o grupo de fadas precisar se prostituir para conseguir mantimentos, especialmente, o integrante mais novo do grupo, nada acontece e nem detalhes sobre isso é apresentado no enredo. Simons apenas pincela sobre a temática por saber que, no mundo feérico, essa seria uma das características presentes e também por conta do relacionamento de Warner com Valentine, tentando, talvez, fazer algum tipo de correspondência autobiográfica.

Outro traço da vida de Warner, muitas vezes duramente debatido, foi o que dizia respeito à sua orientação política. Em seu livro *Men and Women Writers of the 1930s* (1996), Janet Montefiore faz uma abordagem muito interessante e relevante quando se trata da importância de trazer Warner para o meio acadêmico e mostrar as diversas contribuições da autora nos diversos campos sociais:

Comunista publicamente identificada e uma distinta escritora de ficção e poesia, Warner é, como discuti em outro lugar, muito próxima dos escritores masculinos da canônica ‘Geração Auden’, em termos de sua classe, cultura e educação; mas como

¹⁹ “The stories drew on her knowledge of the Border ballads and fairy lore; her material an intriguing mixture of *Legends of the North* and the memoirs of Saint-Simon [...]” (Harman, 1991, p. 312).

²⁰ “No, I don’t mention homosexuality. Even if I had known that Irish fairies are pederasts, I doubt if I would have gone to the Kingdom of Nephin to explore for it – though in the first version of ‘The Blameless Triangle’ Mustafa bugged the lot, with no ill-feeling on anyone’s part” (Warner *apud* Simons, 2006, p. 55).

tantas outras escritoras dos anos trinta, ela pertence ao sexo errado e à geração errada (ela nasceu em 1893) – para ser contada como uma ‘escritora dos anos trinta’ pelos historiadores. Além disso, as formas tradicionais ironizadas em que ela escolheu escrever – poemas líricos e pastiche de Crabbe, contos e romances históricos ambientados em períodos impopulares – não se encaixam nas percepções padrão da escrita dos anos de 1930. (*Summer Will Show*, entretanto, é cada vez mais considerado um clássico oculto da ficção lésbica, embora ainda seja bastante difícil de ser encontrado em livrarias). Seu trabalho foi notado e estabelecido em uma tradição de ficção lésbica por Terry Castle, mas às custas de ignorar sua política e seu contexto histórico.²¹ (Montefiore, 1996, p. 140)

O trecho anterior em que autora comenta sobre alguns detalhes marcantes da vida de Warner, nos mostra a quão turbulenta foi sua carreira. Algo a se destacar é a escolha da autora por se declarar comunista publicamente. A autora comenta sobre isso em diversas entrevistas e cartas e afirma que isso, com certeza, afetou a gama de leitores de sua obra. Respondendo à pergunta de uma entrevista sobre se ela achava que sua opinião política teria afetado a recepção pública de seu trabalho ela afirma: “Oh, afetou muitíssimo. Normalmente eu tinha duas ou três resenhas incrivelmente boas, mas nunca tive resenhas do tipo de revisores que vendem livros. Eu nunca produzi um *bestseller*. Vendo muito bem a *The New Yorker*, essa é a minha única afirmação de ser um *bestseller*”²² (Warner; Schmidt, 2002, p. 46).

Além de sua posição política outro fator que também era levado em consideração é o fato da autora ser mulher. Contudo, mesmo sendo negligenciada por conta de seu sexo, a autora procurou se impor em seu trabalho com o jornalismo e com a literatura. Atualmente, as pesquisas a respeito de obras de autoria feminina têm aumentado e redescoberta de escritoras que tiveram suas vozes silenciadas acontecem frequentemente. Isso inclui a obra de Warner que se torna tão contemporânea e envolvida com as temáticas que circulam em buscas de leituras atuais. Isso porque Warner apresenta, em sua obra, temáticas voltadas à crítica da sociedade e à relação religiosidade / sexualidade, algo que, para a época em que foi escrita ainda havia preconceito e limitações de conhecimento acerca de vários temas.

²¹ “A publicly identified Communist and a distinguished writer of fiction and poetry, Warner is, as I have argued elsewhere, very close to the canonical ‘Auden Generation’ male writers in terms of her class, culture and education; but like so many other women writers of the thirties, she belongs to the wrong sex and the wrong generation (she was born in 1893) – to be counted as a ‘writer of the 1930s’ by the historians. Moreover, the ironized traditional forms which she chose to write in – lyric poems and a pastiche of Crabbe, short stories and historical novels set in unpopular periods – do not fit standard perceptions of thirties writing. (*Summer Will Show*, however, is increasingly considered to be an underground classic of lesbian fiction, though it is still quite hard to find in bookshops.) Her work has been noticed and set in a tradition of lesbian fiction by Terry Castle, but at the expense of ignoring its politics and its historical context” (Montefiore, 1996, p. 140).

²² “Oh, it affected it very badly. I usually had two or three amazingly good reviews, but I never had reviews from the sort of reviewers that sell books. I’ve never produced a *bestseller*. I sell very well to *The New Yorker*, that’s my only claim to being a *bestseller*” (Warner; Schmidt, 2002, p. 46).

Independente de sua orientação sexual ou política – que pensamos ter influenciado o desenvolvimento de sua obra – está o seu trabalho com a fantasia. Tanto na biografia escrita por Harman como em seus próprios contos, podemos perceber o quanto a autora dedicou-se e estava inspirada para escrever sobre criaturas de reinos invisíveis:

Ela usou Elfindom como um espelho para a sociedade, embora toda sátira em suas histórias de fadas seja mencionada muito casualmente; ela parece desinteressada demais nos assuntos humanos para focar neles com qualquer cuidado. Ela adotou um estilo narrativo sem coração e desprezado para o propósito e inventou muitos fatos sociológicos [...].²³ (Harman, 1991, p. 313).

É justamente isso que encontramos em seus contos – histórias que podem ser lidas como metáforas para situações que acontecem até mesmo em nossa contemporaneidade. Além disso, seus textos dialogam com diversos elementos folclóricos e culturais, especialmente da Europa, de variados períodos históricos. Contudo, mesmo ao dialogar com textos do passado, Warner apresenta um mundo novo em suas histórias, sem a preocupação de manter critérios. Com poucos personagens humanos, os contos tratam do ser humano, também, por meio de suas fadas e de outras criaturas. Assim, seus enredos contam sobre costumes, tradições e comportamentos e, ainda, sobre a linha tênue que separa o mundo humano do mundo das fadas.

2.2 Alguns Pontos sobre a Obra Maravilhosa de Warner

Quando nos referimos a movimentos literários anteriores ao Modernismo e Pós-Modernismo, notamos a presença de um viés que visava mostrar como a sociedade ideal deveria funcionar ou quais exemplos as mulheres deveriam ou não seguir. Com o passar do tempo e com as transformações sociais, verificamos uma maior inserção da autoria feminina na literatura e em várias outras áreas do conhecimento. Assim, obras como *Lolly Willowes* fazem parte deste repertório de textos em prol de uma sociedade protagonizada pela voz feminina. O romance mostra como uma mulher se conscientiza frente à imposição do casamento e da maternidade, ou seja, sem a companhia de um homem, ela foge daquela sociedade e procura pela sua liberdade por meio da bruxaria. Nesse sentido, Warner contribuiu para o processo de conscientização de uma sociedade igualitária, destacando a presença feminina em diversas áreas sociais que antes se pensavam ser exclusivamente masculinas.

²³ “She used Elfindom as a mirror to society, although all the satire in her elfin stories is very casually arrived at; she seems too uninterested in human dealings to aim at them with any care. She adopted a heartless, detached narrative style for the purpose and invented a great many sociological facts [...]” (Harman, 1991, p. 313).

Como comentamos anteriormente, além de textos mais realistas, Warner utilizou-se da fantasia em alguns de seus textos. A primeira vez foi em seu primeiro romance, *Lolly Willowes*, escrito após a morte de seu pai e publicado em 1926. Assim como acontece em sua vida, a autora criou um enredo em que a personagem Lolly perde seu pai e precisa ir morar com a família de seu irmão. Dessa maneira, podemos observar características autobiográficas que, também, revelam uma crítica social a respeito das imposições que geralmente eram feitas às mulheres: preocuparem-se com o casamento e com a maternidade e serem boas esposas era o que se esperava de Lolly. Entretanto, a personagem foge de tudo isso para viver sozinha em um pequeno vilarejo, onde desenvolve sua aptidão à bruxaria, uma intensa metáfora às feministas de sua época.

Enquanto a história da bruxa Lolly foi escrita logo ao início de sua carreira como escritora, ao longo de sua velhice, após a morte de Valentine, a autora iniciou mais uma jornada ao mundo da fantasia, escrevendo contos sobre as fadas e seus reinos. Leitor assíduo da ficção de Warner, Neil Gaiman foi convidado pela editora Handheld Press, em 2018, para escrever um parecer sobre *Kingdoms of Elfin* e tece comentários sobre essas duas obras da autora:

Sylvia Townsend Warner escreveu um grande romance de fantasia, *Lolly Willowes*, no início de sua notável carreira de escritora, e um excelente livro de contos interligados, *Kingdoms of Elfin*, em seus últimos momentos em vida. É uma gloriosa sequência de histórias, nas quais as cortes de Elfin existiram ao longo da história em nosso mundo, com seus próprios costumes e modos, visitantes e eventos. História e comédia, romance e tragédia se entrelaçam. Um livro para qualquer um que já tenha ouvido o barulho das cornetas dos Elfos à distância ao crepúsculo, tanto quanto para os leitores que anseiam por boa literatura e têm a certeza de que as fadas e seus reinos são os absurdos de conto de fadas.²⁴ (Gaiman, 2018)

Lolly Willowes e *Kingdoms of Elfin* são, realmente, as obras de fantasia mais conhecidas que Warner publicou. Porém, durante sua carreira literária, a autora publicou outros textos com traços fantásticos, como *Opus 7* (1931), longo poema narrativo que conta a história de uma moça que tinha um dedo verde (*a green thumb*) e conseguia fazer suas plantas crescerem mais rápido. Janet Montefiore (1996) faz uma concisa comparação entre *Opus 7* e *Lolly Willowes*, apontando algumas semelhanças e diferenças entre as protagonistas dos dois textos literários. Nesse viés, Montefiore (1996, p. 131) destaca que ambas as personagens procuram por

²⁴ “Sylvia Townsend Warner wrote one great fantasy novel, *Lolly Willowes*, at the beginning of her remarkable writing career, and one great book of linked short stories, *Kingdoms of Elfin*, at the very end. It’s a glorious sequence of stories, in which the courts of Elfin existed through history in our world, with their own customs and manners, attendants and events. History and comedy, romance and tragedy interlace. A book for anyone who has heard the horns of Elfin in the distance at twilight, as much as it is for readers who crave fine literature and are certain that elves and their kingdoms are fairytale bosh” (Gaiman, 2018).

“liberdade, intensidade da experiência e a coragem para desafiar Deus”.²⁵ Rebecca, de *Opus 7*, encontra isso no gin, vendendo suas flores para manter seu desejo, já Laura, Lolly, encontra a liberdade saindo da casa de seu irmão e tornando-se uma bruxa. Todavia, Montefiore observa que, ao contrário de Laura, que tem apoio financeiro para buscar pela vida dos sonhos, Rebecca é pobre e usa seu poder de fazer as plantas crescerem para conseguir meios para viver melhor.

Warner também publicou *The Cat's Cradle Book* (1940), composto por uma longa introdução que prepara o leitor para a leitura das histórias que vem a seguir. No entanto, essa coletânea de contos ficou pouco conhecida na época em que foi publicada, provavelmente, por ter sido no período da Segunda Grande Guerra Mundial. Ademais, outros contos que não foram escolhidos por Warner, em vida, para publicação em *Kingdoms of Elfin*, foram publicados em *One Thing Leading to Another*, pela Chatto & Windus, em 1984.

Em 2020, entretanto, a Handheld Classics trouxe, depois de *Kingdoms of Elfin* (2018), esses textos de Warner que estavam sendo esquecidos, para um livro intitulado *Of Cats and Elfin: Short Tales and Fantasies*, que reúne os vinte e três contos de *The Cat's Cradle Book* e mais seis textos que não tinham sido incluídos em *Kingdoms of Elfin*: um ensaio, “The Kingdom of Elfin”; uma introdução, “Narrative of Events Preceding the Death of Queen Ermine”; e os contos “Queen Mousie”, “An Improbable Story”, “The Duke of Orkney's Leonardo” e “Stay, Corydon, Thou Swain”. Tomando como base os diversos períodos em que publicou fantasia, podemos perceber o quanto essa modalidade literária era admirada por Warner.

Em *St. James Guide to Fantasy Writers* também encontramos uma breve apresentação destinada à ficção de Warner. Darrell Schweitzer (1996) faz alguns apontamentos sobre a obra fantástica da autora. Ele ressalta sobre a importância de *Lolly Willowes* para a crítica feminista do fim do século passado e destaca a diversidade dos contos presentes em *Kingdoms of Elfin*:

A importância de Warner como fantasista repousa quase inteiramente em *Lolly Willowes* e *The Kingdoms of Elfin*, mas outros volumes são de interesse, pelo menos secundário: *The Cat's Cradle Book* consiste em contos de fadas e fábulas de criaturas transmitidas por gerações de gatos, e contadas com a sagacidade e a sofisticação estilística da Warner; [...].²⁶ (Schweitzer, 1996, p. 590)

Certamente, outros textos de fantasia, além de *Lolly Willowes* e *Kingdoms of Elfin*, merecem um segundo olhar e uma melhor apresentação. Schweitzer (1996) destaca *The Cat's*

²⁵ “[...] freedom, intensity of experience, and the courage to defy God” (Montefiore, 1996, p. 131).

²⁶ “Warner’s importance as a fantasist rest almost entirely on *Lolly Willowes* and *The Kingdoms of Elfin*, but other volumes are of at least secondary interest: *The Cat's Cradle Book* consists of fairy tales and beast-fables handed down through generations of cats, and told with Warner’s characteristic wit and stylistic economy; [...]” (Schweitzer, 1996, p. 590).

Cradle Book, com os contos de fadas que são transmitidos por gatos, os quais contavam essas histórias para seus filhotes que as transfeririam, posteriormente, para seus descendentes, criando, assim, um ciclo infinito para que as histórias nunca se perdessem. Harman comenta (1991, p. 192) que a visão dos gatos acerca da moralidade humana era uma maneira de permitir que a autora continuasse revisando a crítica à sociedade de sua época.

Vike Martina Plock (2015) faz breves comentários sobre como Warner teve contato com o mundo das fadas e quando isso aconteceu. A pesquisadora menciona que, em 1927, a revista *Eve: The Lady's Pictorial* publicou um ensaio intitulado “The Kingdom of Elfin”, o qual foi escrito vários anos antes de Warner começar suas submissões a *The New Yorker*. Esse texto diz respeito a leituras e comentários da autora a respeito do mundo das fadas e antecipa alguns detalhes dos contos posteriormente publicados (Plock, 2015). Plock comenta que o interesse de Warner pelo mundo das fadas não aconteceu de repente. Logo no início de sua carreira, Warner lia materiais a respeito das *ballads* e dos contos folclóricos europeus.

Helen Sutherland, em seu artigo “From Elphame to Otherwhere: Sylvia Townsend Warner’s *Kingdoms of Elfin*” (2020 [2005]), primeiramente, questiona o fato de que os contos de fadas geralmente não apresentam “fadas” e sua estrutura é, frequentemente, predeterminada por um começo triste e um final feliz. Em contraste, ela observa que Warner não coloca humanos como heróis em seus contos de fadas e, certamente, suas histórias apresentam fadas em seus enredos e desfechos trágicos, sem qualquer sinal de final feliz: “[...] ela realmente escreveu contos de fadas: contos, por assim dizer, que têm fadas ou elfos no seu centro e que se situam num dos vários mundos das fadas, que coincidem com partes do nosso mundo”²⁷ (Sutherland, 2020, p. 21-22). Além disso, Sutherland observa a interessante característica da escrita de Warner que nos leva a achar que os seus reinos das fadas realmente existem. Para isso, Warner detalha características distintas e específicas de cada reino, usando localizações do mundo humano para “auxiliar” – ou confundir – o leitor a se localizar no mundo feérico.

A pesquisadora sugere que Warner obedece a uma estrutura organizacional de contos de fadas semelhante àquela utilizada por Tolkien e descrita por ele em “Sobre Contos de Fadas” – as estruturas Primárias e as Secundárias:

[...] Tolkien lança alguma luz sobre a construção do mundo das fadas de Warner, pois em outro lugar naquele ensaio [‘Sobre os Contos de Fadas’] ele argumenta que o papel do contador de histórias é o de sub-criador de um mundo secundário [*sic*], dentro do qual tudo o que está relacionado é verdadeiro porque está de acordo com as leis daquele mundo. É claro que isso é verdade para todas as obras literárias de sucesso, incluindo romances realistas, mas é levado ao extremo em obras de fantasia em que o

²⁷ “[...] she really did write fairy tales: tales, that is, which have fairies or elves at their centre and are set in one of the various worlds of faery, which are coterminous with parts of our world” (Sutherland, 2020, p. 21-22).

autor não é subserviente ao fato observado, mas é livre para criar um mundo diferente do mundo Primário, no qual vivemos, desde que esse mundo obedeça às suas próprias regras e obedeça à sua própria lógica.²⁸ (Sutherland, 2020, p. 22).

Dessa maneira, outra característica dos contos de Warner é detalhar o mundo Secundário ao extremo, ou seja, Warner aponta lugares específicos, que realmente existem em nosso mundo (Primário). Ela foge do “Era uma vez, em um lugar distante...” impreciso e distante do mundo do leitor. Além disso, de acordo com Sutherland, Warner abraça uma tentativa de familiarizar o mundo Secundário com o mundo Primário, tornando-o ainda mais convincente ao leitor, por conter traços como:

[...] práticas sociais ou personagens históricos, que podemos reconhecer a partir da nossa experiência no mundo Primário. Os reinos das fadas, por exemplo, são governados por uma monarquia apoiada por uma aristocracia e baseada na corte – uma estrutura de autoridade muito familiar ‘neste’ mundo.²⁹ (Sutherland, 2020, p. 23).

A familiaridade leva o leitor a imaginar que o mundo das fadas realmente existe. Os contos de Warner têm essa característica impecável de convencer ou deixar o leitor na dúvida sobre a veracidade do que está sendo descrito. Tudo isso fica ainda mais familiar (ou até mesmo, mais confuso) quando a autora insere intertextos e alusões com outros textos, deixando os contos de *Kingdoms of Elfin* ainda mais repletos de significados:

Como resultado dessas estratégias, Warner cria as terras de fadas com ‘a consistência interior da realidade’, que nos envolvem intelectual e emocionalmente: estamos interessados no que se passa e preocupamo-nos com o que acontece. Os seus componentes familiares dão-nos uma base de apoio nestes reinos, sem a qual a fantasia se aproximaria do meramente bizarro onde o significado pode ser perdido.³⁰ (Sutherland, 2020, p. 26).

Toda essa familiaridade que Warner procura construir em seus contos aproxima a fantasia dos assuntos da nossa realidade social, cultural e, até mesmo, individual. O leitor sente que não é algo que acontece longe de si próprio, mas, ao contrário, possui vínculos com a sua

²⁸ “[...] Tolkien does shed some light on Warner’s construction of faery, for elsewhere in that essay [‘On Fairy-Stories’] he argues that the story-teller’s role is that of the sub-creator of a secondary [*sic*] world, within which all that is related is true because it accords with the laws of that world. This is of course true of all successful works of literature, including realist novels, but is taken to its furthest extent in works of fantasy where the author is not subservient to observed fact, but is free to make a world unlike the Primary world in which we live, provided only that that world plays to its own rules and obeys its own logic” (Sutherland, 2020, p. 22).

²⁹ “[...] social practices or historical personages, which we can recognise from our Primary world experience. The kingdoms of elfin, for example, are governed by a monarchy supported by an aristocracy and based at court – a very familiar structure of authority in ‘this’ world” (Sutherland, 2020, p. 23).

³⁰ “As a result of these strategies, Warner creates faery lands with ‘the inner consistency of reality’, which engage us intellectually and emotionally: we are interested in what goes on and care about what happens. Their familiar components give us a foothold in these realms, without which the fantasy would edge towards the merely bizarre where meaning can be lost” (Sutherland, 2020, p. 26).

vida material. Como a estudiosa comenta, a base de familiaridade se faz de apoio ao que é encontrado no mundo Secundário de Warner. Além disso, essa construção narrativa elaborada por Warner se transforma em uma ferramenta para a crítica à religião, ao exílio, à crueldade e a outras características que Warner utilizou no detalhamento desse mundo Secundário, dentre elas, Sutherland (2020) aponta a imortalidade, *changelings*, a altura e as características físicas das fadas, além do relacionamento delas com os humanos, que são inseridos nos contos e enviados para algum de seus reinos.

Rebecca Kate Hahn (2020) observa os encontros entre humanos e fadas nos contos de *Kingdoms of Elfin*, os quais são intrigantes e abalam o leitor, uma vez que o senso comum que hoje temos sobre as fadas é que elas são gentis e respeitam a natureza e os seres que nela vivem. No entanto, Hahn afirma que o mundo criado por Warner não tem a intenção de se parecer com o senso comum das fadas e nem com o nosso próprio mundo, pois, para as fadas, os humanos não são atraentes em diversos aspectos:

Até agora tem-se visto que os mortais têm opiniões diferentes sobre as fadas: alguns acreditam serem maus presságios e não desejam cruzar o seu caminho, enquanto outros se esforçam para se familiarizar com eles, mas ficam frequentemente desapontados com a sua atitude. Quase nenhum humano tem um conhecimento profundo sobre as fadas, embora autores como Kirk se esforcem arduamente por analisá-las e classificá-las ('de uma natureza média entre o Homem e o Anjo'). Em contraste com os humanos, pode-se dizer que a maioria dos elfos é indiferente em relação aos humanos e os considera como algo irrelevante. Eles demonstram pouca ou nenhuma intenção de se envolver com os humanos, a menos que as circunstâncias o exijam.³¹ (Hahn, 2020, p. 58).

Apesar dessas colocações a respeito da falta de interesse das fadas nos humanos, Hahn (2020) ainda destaca que nos contos de Warner se encontram contradições. Por exemplo, em "Elphenor and Weasel", as duas fadas decidem ficar no mundo humano, pois o acham atrativo e interessante. No entanto, as duas fadas inocentes confiam demais nos seres humanos e acabam morrendo ao final, principalmente, por causa do choque cultural que sofrem, pois ao procurarem se proteger da presença dos humanos, na torre do sino da igreja, ambas acabam morrendo por causa das fortes badaladas dos sinos de Natal. Dois mundos, duas culturas, duas formas de valorizar e entender a sociedade em que vivem. Assim, não poderíamos definir definitivamente o povo feérico, uma vez que são idealizados como criaturas com cultura e pensamentos próprios

³¹ "Up until now it has been seen that mortals have varying opinions of elves: some believe them to be ill omens and do not wish to cross their path, whereas others try hard to make acquaintance with them, but are often dismayed by their attitude. Hardly any human has any profound knowledge of elves although authors such as Kirk strive hard to analyse and categorise them ('of a middle Nature betwixt Man and Angel'). In contrast to humans, it can be said that most elves are indifferent towards humans and take them for granted. They show little or no intention of engaging with humans unless circumstances require it" (Hahn, 2020, p. 58).

e nem mesmo a narradora dos contos em *Kingdoms of Elfin* seria capaz de decifrar certas informações e histórias a respeito deles.

Olhando para a história de Warner e a esplendida escrita de seus contos, se vê a incrível quantidade de informações que não pensadas e usadas com maestria quando se refere ao mundo feérico. Assim, faz-se necessária uma abordagem a respeito das características gerais dessas criaturas e de como é seu estilo de vida, além de como elas se destacam dentro de uma análise fantástica.

3 O UNIVERSO DA FANTASIA E AS FADAS

“[...] Pois pelo simples ato de se livrar de seus grilhões e subir uma escada em caracol, ele alcançou o desejo de seu coração. Observando aqueles seres felizes, para quem chorar era impossível, ele tinha se tornado incapaz de sofrer; observando suas inconsistências, tinha se tornado incapaz de distinguir entre o certo e o errado; desconsiderado por eles, tornou-se incapaz de desapontamento. Sozinho ou na companhia deles, ouvindo música ou silêncio, vivia em um presente perpétuo [...]”.³²

Sylvia Townsend Warner – 1975

Embora a fantasia tenha, de certa forma, estado presente em textos ficcionais desde os tempos mais remotos, ainda muito tem sido debatido sobre o assunto em nossa contemporaneidade, especialmente, dentro dos estudos literários, pedagógicos, filosóficos, psicanalíticos, pictóricos ou culturais, entre outros. Em seu livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001), logo ao início, Vladimir Propp discute sobre a grande dificuldade de categorizar uma estrutura, uma “morfologia”, própria dos textos de fantasia. Explicando brevemente sobre o conto maravilhoso, entendemos que seu enredo apresenta uma lógica diferente daquela que encontramos em nossa realidade, mas que, impressionantemente, até mesmo uma criança pode acompanhar sem grandes percalços. Animais que falam, matadores de dragões, pessoas que voam ou pequenas criaturas invisíveis que povoam florestas, entre tantos outros seres maravilhosos, são personagens frequentes em muitos textos de fantasia. Eles complementam as ideias que fazemos de nós mesmos, muitas vezes, pela proximidade que têm com nossos traços psicológicos ou porque entendemos que suas jornadas são, em última instância, as jornadas de nossas próprias vidas.

Seja como for, histórias de pais e filhos, de heróis e de suas provações, que acreditamos terem sido contadas por mulheres – dada sua proximidade com outras atividades naturais do âmbito feminino: as tarefas domésticas, a criação dos filhos e os trabalhos artesanais caseiros, como fiação, colchas e tricô – fazem parte do imaginário popular e também representam uma espécie de fuga da realidade, tal como parece ter acontecido com a própria autora ao longo de seu processo de escrita dos contos em *Kingdoms of Elfin*. Greer Gilman (2018, p. vii) comenta sobre essa questão na apresentação da obra: “Repetidas vezes em sua escrita, Warner retornaria

³² Excerto do conto “Foxcastle”, presente em *Kingdoms of Elfin*: “[...] For by the simple act of discarding his fetters and walking up a winding stair he had attained the wish of his heart. Watching these happy beings for whom weeping was impossible, he had become incapable of grief; watching their inconsistencies, he had become incapable of knowing right from wrong; disregarded by them he had become incapable of disappointment. Alone or in their company, listening to music or to silence, he lived in a perpetual present [...]” (Warner, 2018, p. 258).

à fuga”.³³ “Estar farta da raça humana” (Warner, 1975 *apud* Hotz-Davies, 2018, p. xv), também, demonstra um grande descontentamento com a sociedade em que vivia e que, talvez, somente poderia ser minimizado ao voltar seu olhar ao mundo da fantasia.

Neste capítulo, trazemos algumas considerações sobre a fantasia – e sobre suas diferenças com o fantástico. Além disso, procuramos explicar o maravilhoso e como ele participa da fantasia. Para esse fim, verificamos ideias, concepções e teorias presentes em textos de Ana Luiza Silva Camarani (2016), de David Roas (2014), de Tzvetan Todorov (2004) e de Vladimir Propp (2001), principalmente. Em seguida, dado o grande valor que Warner atribuiu às fadas em todos os contos reunidos em *Kingdoms of Elfin*, trazemos nosso estudo sobre esses seres que já preocuparam muitos aldeões e nobres em tempos passados, mas que hoje encantam e inspiram muitos de nós.

3.1 Fantasia, o Fantástico e o Maravilhoso

Outros mundos, criaturas imaginadas, magia e capacidade de voar são somente algumas das *maravilhas* que encontramos na fantasia. Apesar de ter sido desvalorizada por um longo período dentro da história da literatura, ela, certamente, tem seu espaço no meio acadêmico, provando sua importância nos caminhos da escrita criativa e da crítica literária. Ao falarmos sobre fantasia, geralmente, vem-nos à mente obras contemporâneas produzidas em massa, como a grande bibliografia de literatura infantojuvenil, ou as animações e filmes para crianças, jovens e adultos que ganham as bilheterias, como *O Senhor dos Anéis* (1954), *Harry Potter* (1997), *As Crônicas de Gelo e Fogo* (1996) ou *As Crônicas de Nárnia* (1949). No entanto, ao entrarmos em contato com antigos mitos, lendas ou poemas épicos e narrativos, parece-nos lógico concluir que a fantasia esteve constantemente presente em tradições orais e escritas.

Sendo assim, consideramos os contos em *Kingdoms of Elfin* como sendo constituídos por elementos maravilhosos que se entrelaçam para articular fantasia e descartamos a possibilidade de serem considerados fantásticos. Assim, primeiramente, devemos apresentar uma questão relativa à conceituação de “fantástico”, pois, apesar de derivar da palavra “fantasia”, o “fantástico” pode apresentar um sentido ambíguo que, geralmente, permite-lhe que seja usado, inclusive, no lugar do termo “fantasia”. Nesse sentido, teóricos têm discutido que o “fantástico” não é exatamente igual a (ou sinônimo de) “fantasia”, apesar de ser popularmente concebido como se fosse. De acordo com Irina Golovacheva (2018, p. 61),

³³ “Over and over again in her writing, Warner would return to fugee. [...]” (Gilman, 2018, p. vii).

[a] noção de ‘fantástico’ é uma das questões mais polêmicas discutidas nos estudos literários e interdisciplinares. A notória imprecisão e indefinição dos termos ‘fantástico’ e ‘fantasia’, ambos os quais podem ser entendidos ao mesmo tempo no sentido estrito e amplo – seja como uma espécie de ficção (uma qualidade literária), um gênero ou como um fenômeno irreal (inexistente), um produto da imaginação – resulta em inúmeros problemas.³⁴

Da mesma forma, Ana Luiza Silva Camarani (2014, p. 33) também observa essa problemática sobre essa questão da imprecisão dos termos “fantasia” e “fantástico”. A estudiosa afirma que o termo “fantástico” começa a se desenvolver diferentemente do de “fantasia” a partir dos escritos de E. T. A. Hoffmann, em *Phantasiestücke in Callot’s Manier* (1813):

A palavra alemã ‘Phantastich’ evocava inicialmente as formas breves da fantasia e, na época romântica, trazia à lembrança tudo o que se referia ao domínio do imaginário, mas com a tradução da obra de Hoffmann, o adjetivo evolui em direção ao substantivo e passa a designar uma nova modalidade literária. (Camarani, 2014, p. 33).

Assim, de acordo com Camarani, fantástico não é apenas um adjetivo, mas um substantivo.³⁵ Ainda, poderíamos afirmar que o fantástico apresenta uma conceituação distinta da de fantasia. Em *A Literatura Fantástica: Caminhos Teóricos* (2014), a autora explica as diferenças terminológicas que estavam se desdobrando entre os termos “fantasia”, “maravilhoso” e “fantástico” verificadas por quase vinte teóricos e críticos literários. Além disso, percebemos que existe muita discussão sobre o fantástico poder ser um gênero ou um subgênero literário, mas, realmente, ser classificado como uma modalidade literária (ou até mesmo discursiva) parece ser mais lógico, uma vez que o fantástico (assim como o maravilhoso) pode estar presente em vários gêneros literários, tais como romances, contos, peças teatrais, filmes, animações ou pinturas, entre outros.

Além disso, observamos que grande parte dos teóricos apresentados por Camarani relacionam o fantástico como sendo, de um modo geral, a irrupção do sobrenatural no mundo “real” – ou no mundo realista – criado por um determinado autor, ao mesmo tempo em que desencadeia sentimentos de estranhamento, medo e/ou surpresa tanto em personagens como, possivelmente, em leitores. Para Irène Bessièrre (1974, p. 32 *apud* Camarani, 2014, p. 85), no fantástico

³⁴ “The notion of ‘the fantastic’ is one of the most controversial issues discussed in literary and interdisciplinary studies. The notorious vagueness and elusiveness of the terms ‘the fantastic’ and ‘fantasy,’ both of which can be understood at once in the narrow and the broad senses – either as a kind of fiction (a literary quality), a genre, or as an unreal (non-existent) phenomenon, a product of the imagination – results in numerous problems” (Golovacheva, 2018, p. 61).

³⁵ Existe muita confusão sobre o significado dos termos, especialmente, porque o adjetivo de “fantasia” pode ser “fantástico” e o adjetivo de “fantástico” é, da mesma maneira, “fantástico”. Porém, o “fantástico” (substantivo) não é a mesma coisa que “fantasia”.

[...] a posição de irrealidade é velada por uma motivação realista. Essa troca imperativa distingue o fantástico do maravilhoso: no conto de fadas, o ‘era uma vez’ coloca os eventos narrados fora de toda atualidade e impede qualquer assimilação realista. A fada, o elfo e o duende do conto de fadas evoluem em um mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso: qualquer contaminação é excluída. Por outro lado, o fantasma, a ‘coisa inominável’, a assombração, o acontecimento anormal, inusitado, o impossível, o incerto, enfim, irrompem no universo familiar, estruturado, ordenado, hierárquico, em que, até a crise fantástica, qualquer falha, qualquer ‘deslize’ parecia impossível e inadmissível.³⁶

A ideia de que o fantástico é produzido quando o sobrenatural irrompe no mundo real causando surpresa, estranhamento ou, até mesmo, medo, começou a ser verificada no início dos anos de 1960. Louis Vax afirma que “[a] narrativa fantástica, [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível” (Vax, 1972, p. 8 *apud* Camarani, 2014, p. 43). Além disso, Vax considera o fantástico como “um momento de crise” e procura esquematizar sua estrutura para que possa, de fato, acontecer:

1. Habitamos o mundo tranquilizador das certezas cotidianas;
2. Ocorre um evento misterioso, impossível e inexplicável;
3. Este fato, por sua vez, está incluído em um conhecimento maior, que engloba tanto o conhecimento prévio [e] o fenômeno inusitado [...]. Não é a nova síntese que é fantástica, mas o momento de ansiedade, crise e pânico que se insere entre as duas sínteses. O fantástico é um momento de crise. (Vax, 1965, p. 149 *apud* Camarani, 2014, p. 49).

Sendo assim, para Vax e, também, para outros críticos e teóricos literários, não bastaria apenas a irrupção do sobrenatural no real, mas, quando este irrompe, deve igualmente causar “ansiedade, crise e pânico”.

Essencialmente, por causa dos estudos do filósofo búlgaro, Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, o fantástico todoroviano ficou associado à “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2004, p. 31). Sua teoria, apresentada em sua obra de 1970 teve um papel muito importante para os estudos dessa modalidade literária.

³⁶ “[...] la position d’irréalité se voile d’une motivation réaliste. Cet échange impératif distingue le fantastique du merveilleux: dans le conte de fées, le ‘il était une fois’ place les événements narrés hors de toute actualité et prévient toute assimilation réaliste. La fée, l’elfe, le farfadet du conte féerique évoluent dans un monde différent du nôtre, parallèle au nôtre: toute contamination est exclue. A l’opposé, le fantôme, la chose ‘innomable’, le revenant, l’événement anormal, insolite, l’impossible, l’incertain enfin font irruption dans l’univers familier, structuré, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu’à la crise fantastique, toute faille, tout ‘glissement’ semblaient impossibles et inadmissibles. (Bessière, 1974, p. 32 *apud* Camarani, 2014, p. 85).

De modo geral, outros críticos ou teóricos não assinalam a hesitação ou a vacilação como elementos imprescindíveis para o efeito do fantástico, mas, certamente, como já observamos, eles preveem a *irrupção do sobrenatural em um mundo descrito como “real”*. Ou seja, no mundo em que vivemos e que conhecemos de acordo com as leis físicas que o regem, a presença do sobrenatural pode trazer o efeito do fantástico. David Roas (2014, p. 31), estudioso espanhol, afirma que “[a] maioria dos críticos coincide em assinalar que a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural”. Assim, em um texto literário, dramático, pictórico ou fílmico, entre outros, o autor cria um ambiente similar ao mundo em que vivemos, acrescentando elementos sobrenaturais que ali irrompem causando estranheza e/ou medo, criando, dessa maneira, o efeito do fantástico. No entanto, Todorov atribui um adicional a essa afirmativa, incluindo a questão da “hesitação”. Nesse sentido, para este estudioso, textos como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, ou “O Gato Preto” (1843), de Edgar Allan Poe, por exemplo, não seriam textos fantásticos, pois, de acordo com Todorov, além da irrupção do sobrenatural no mundo real, também precisa haver o momento em que o leitor não consegue decidir se um evento sobrenatural está ou não ocorrendo de fato.

Um exemplo clássico que Todorov apresenta é o de *The Turn of the Screw* (1898), do escritor anglo-americano Henry James: a preceptora que cuida das crianças na mansão Bly começa a ver os fantasmas de Miss Jessel e de Peter Quint, mas como a narradora-personagem (a própria preceptora) é inconfiável, o leitor não consegue se decidir se ela realmente vê os fantasmas ou se o que está acontecendo são alucinações de sua mente – condição que continua mesmo após a conclusão da leitura do conto. Essa característica da vacilação, da hesitação do leitor ocorre, realmente, em muitos contos, especialmente, desde o século XIX até o tempo presente, não só na literatura, mas também em peças teatrais e no cinema. Porém, nem todas as histórias fantásticas incitam o leitor à vacilação, o que faz com que a teoria de Todorov seja extremamente específica. Além desse “fantástico-puro”, tal como esse do exemplo de *The Turn of the Screw*, Todorov ainda fala do “estranho”, do “fantástico-estranho”, do “maravilhoso” e do “fantástico-maravilhoso”. Suas tentativas de compartimentalizar as definições para esses termos nem sempre têm agradado teóricos do fantástico. De qualquer forma, o filósofo, sem dúvida, contribui enormemente aos estudos da literatura fantástica.

Vale a pena frisarmos, entretanto, que nem toda irrupção do sobrenatural no mundo real produz o efeito do fantástico em um determinado texto. Roas (2014, p. 31) desenvolve sua afirmação de que “[a] maioria dos críticos coincide em assinalar que a condição indispensável

para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural”, elaborando o seguinte:

[...] Mas isso não quer dizer que toda a literatura com intervenção do sobrenatural deva ser considerada fantástica. Nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica podemos encontrar elementos sobrenaturais, mas essa não é uma condição *sine qua non* para a existência de tais subgêneros. Em comparação a esses, a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá *assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade*. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governadas por leis rigorosas e imutáveis. [...]. (Roas, 2014, p. 31; grifos nossos).

Dito isso, verificamos que, de toda maneira, o fantástico, como verificado por vários críticos e teóricos literários, não está presente nos contos de *Kingdoms of Elfin*, pois levamos em consideração que “[...] quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a ‘realidade’), não se produz o fantástico [...]” (Roas, 2014, p. 33) e que, de acordo com Pierre-George Castex (1962, p. 8 *apud* Camarani, 2014, p. 31),

[o] fantástico, de fato, não se confunde com a fabricação convencional de contos mitológicos ou contos de fadas, os quais implicam uma mudança de cenário mental. Em vez disso, é caracterizado por uma brutal intrusão de mistério na estrutura da vida real.³⁷

Assim, para que o fantástico exista, a inserção do sobrenatural precisa causar um estado de *awe* (admiração), *astonishment* (assombro), *amazement* (espanto), ou seja, ele causa um impacto no cenário em que irrompe, pois o percebemos como um elemento estranho naquele lugar. Percebemos em *Kingdoms of Elfin*, que o “sobrenatural” – a presença do mundo das fadas e de tantos outros seres mágicos, etéreos ou estranhos – parece ter sempre pertencido àquele contexto, àquele *setting* criado por Warner. Por mais que alguns personagens humanos duvidem da ou queiram confirmar a existência desse mundo “escondido”, a ideia que nos passa é a de que eles sempre existiram e vivem em seu mundo naturalmente – nós é que não os vemos ou percebemos. Porque estão lá, vivendo “às escondidas” nos contos de Warner, nós leitores os aceitamos perfeitamente. Assim, o que podemos perceber em seus contos é a presença do

³⁷ “Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l’affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l’esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle” (Castex, 1962, p. 8 *apud* Camarani, 2014, p. 31).

maravilhoso que constitui, em grande parte, os textos de fantasia. Camarani (2014, p. 43-44) discute que

[n]essa delimitação da ficção fantástica, contraposta a outras modalidades em que o sobrenatural se manifesta, nota-se que o maravilhoso, a fantasia e o feérico caracterizam-se como universos à parte, com leis próprias; a narrativa fantástica, por sua vez, necessita da oposição marcante entre o real diegético e o sobrenatural ou o inexplicável.

Para fins da análise incluída neste capítulo, estamos de acordo com o que Camarani (2014, p. 54) explica sobre as ideias de Roger Caillois, ou seja,

[...] o feérico é um universo maravilhoso que se acrescenta ao mundo real da narrativa sem atacá-lo, nem destruir sua coerência, isto é, o mundo feérico e o mundo real diegético se interpenetram sem choque nem conflito. [...] [S]itua-se em um mundo onde o encantamento é natural e a magia é a regra; obedece a leis diferentes, segundo as quais o sobrenatural não é aterrorizante, tampouco causa surpresa, pois ele constitui a própria substância desse universo, sua lei, seu clima; não viola nenhuma regra, já que faz parte da ordem das coisas.

Também concordamos com o que C. N. Manlove delimita para a definição de fantasia, ou seja, que é “[...] uma ficção que evoca maravilhamento e contém um elemento substancial e irredutível do sobrenatural com o qual os personagens mortais da história ou os leitores se tornam pelo menos parcialmente familiares”³⁸ (Manlove *apud* Ziolkowski, 1978, p. 122).

Da mesma maneira que outros teóricos que discutem a fantasia, o fantástico e o maravilhoso, Todorov (2004, p. 60) também apoia a ideia de uma naturalização dos elementos mágicos, “fantasiosos” ou que não pertencem ao mundo real, na literatura maravilhosa:

Relaciona-se geralmente o gênero do maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault).

Os contos de fada são descritos com essas características. Podemos entender a fantasia, igualmente, como constituída por esses elementos do maravilhoso. Dessa maneira, ainda que o “pano de fundo”, o *setting* (relação espaço-tempo) de um determinado texto possa talvez ser similar ao do nosso mundo real, à nossa realidade, a presença do maravilhoso – dragões, fadas, bruxos ou duendes – integra-se perfeitamente nesse ambiente, não nos fazendo questionar sobre suas existências. Assim, Harry Potter vive com seus tios em Londres e, em outro momento, está

³⁸ “[...] a fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms” (Manlove *apud* Ziolkowski, 1978, p. 122).

pegando um trem para Hogwarts. Seu mundo, por assim dizer, tem regras próprias, leis específicas e não causam estranhamento ao leitor, uma característica da fantasia.

Os textos maravilhosos, dessa maneira, não desafiam a lógica da nossa realidade porque admitem outras leis e outros critérios de vida. Ainda que ali haja o sobrenatural, como há nos textos fantásticos, a diferença entre o fantástico e o maravilhoso é exatamente essa: enquanto o sobrenatural irrompendo em um mundo similar ao real causa estranhamento em um texto fantástico, o sobrenatural em um mundo similar ao real ou “aparentemente” real – ou seja, que apresenta humanos ou um sistema social humano – em um texto maravilhoso, é concebido como natural. De todo modo, esse último mundo é diferente do nosso e possui leis diferentes das nossas. Roas argumenta que

[...] na literatura maravilhosa, o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural / sobrenatural, ordinário / extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (Roas, 2014, p. 33; grifo do autor)

O maravilhoso articula um mundo novo, no caso, o mundo das fadas, em *Kingdoms of Elfin*, que é composto por seres que voam e têm seus próprios pensamentos e visões de mundo. O enredo cria, assim, situações que não são consideradas ordinárias ou próprias do mundo dito humano, mas, curiosamente, são recebidas com naturalidade pelo leitor. Dessa maneira, logo no início da leitura de uma obra caracterizada pelo maravilhoso, o leitor já pode entrar em contato com um mundo ao qual não pertence, mas não sente estranhamento ou horror em relação a ele, assim como Todorov (2004, p. 59-60) afirma, quando argumenta que,

[n]o caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.

A forma ou a “morfologia” da fantasia, emprestando esse termo de Vladimir Propp, constitui-se nessa apresentação de elementos maravilhosos em um enredo que apresenta suas próprias regras. Greer Gilman (2012, p. 136) afirma que

[o]bras de fantasia podem fazer exigências narrativas incomuns. Seus escritores podem precisar invocar espíritos das profundezas; ou gravar de forma convincente um diálogo de dragões; ou inventar as línguas dos anjos e dos orcs. Existem muitas estratégias de estilo. Pode-se contar uma história no vernáculo atemporal de ‘Era uma

vez'; ou falar de maravilhas em uma gíria demótica fria ou na prosa desapaixonada de erudição, com notas de rodapé; ou empregar – como fez Joyce – um nó intrínseco de línguas para despertar os ecos míticos nas banalidades. E há escritores que evocam as linguagens de mundos distantes de nós: de Heorot ou Nightmare Abbey ou do palco shakespeariano. No entanto, conhecemos essas cadências: são a linguagem da loucura e da vingança, de cortesãos e bruxas, Puck e Próspero; a linguagem dos fantasmas.³⁹

Então, adentramos em um mundo diferente do nosso, quando entramos em contato com a fantasia, ainda que muitos de seus aspectos possam “se parecer” com a nossa realidade. O maravilhoso é uma característica importante da fantasia, como podemos observar nos contos de *Kingdoms of Elfin*. Nesse sentido, não acreditamos em fadas ou em outras criaturas etéreas em nosso mundo real, mas ali, elas são encontradas em grande número e densamente povoam as florestas em um mundo (in)visível aos humanos. Existe, claramente, um trânsito acentuado entre o mundo real e o mundo mágico das fadas, mas esse não evita que chamemos seus contos de “fantasia”. Essas personagens que abundam os enredos dos contos de Warner são capazes, por exemplo, de capturar humanos recém-nascidos para transformá-los em *changelings* – seres que continuam com algumas características humanas, mas podem viver por centenas de anos, servindo de escravos a alguma rainha fada, a qual pode descartá-los no momento que melhor lhe aprouver. Descartados, eles vivem sem proteção em um mundo ao qual não pertencem, pois não são fadas nem humanos e ficam relegados às margens das duas sociedades.

Além disso, a alta concentração de símbolos existentes em um texto de fantasia, muitas vezes, pode oportunizar leituras psicanalíticas, sociais, antropológicas ou políticas diversas. Em *Kingdoms of Elfin*, podemos observar o uso da fantasia por Warner para espelhar parodicamente problemas sociais que se desenvolvem por causa das várias falhas em relacionamentos entre seres humanos. A assertiva de Warner que sugere uma ruptura com o “coração humano” e com a “raça humana” acaba por enfatizar uma crítica profunda e contundente à “humanidade” que tem se deteriorado e se aniquilado em um mundo cada vez mais caótico.

3.2 Os Seres Alados dos Contos: as Fadas

Na fantasia, muitas são as criaturas que suscitam os mais variados sentimentos. A partir da fantasia, percebemos a criatividade da mente humana e como sentimentos diversos,

³⁹ “Works of fantasy can make unusual narrative demands. Their writers may need to call forth spirits from the vasty deep; or convincingly record a dialogue of dragons; or invent the tongues of angels and of orcs. There are many strategies of style. One may tell a story in the timeless vernacular of ‘Once upon a time’; or speak of marvels in a slangy cool demotic or in the dispassionate prose of scholarship, with footnotes; or employ – as Joyce did – a knot intricate of tongues to wake the mythic echoes in banalities. And there are writers who evoke the languages of worlds removed from us: of Heorot or Nightmare Abbey or the Shakespearean stage. Yet we know those cadences: they are the language of madness and of vengeance, of courtiers and witches, Puck and Prospero; the language of ghosts” (Gilman, 2012, p. 136).

principalmente o medo e a estranheza, são expressos por meio de representações simbólicas e, também, pelas figuras de linguagem. É principalmente na fantasia que se encontram as mais diversas criações da mente humana – desde mundos com diferentes estruturas sociais ou políticas até criaturas que extrapolam a compreensão humana. Mesmo completamente estranhas ao nosso universo, entretanto, muitas dessas criações representam as capacidades que gostaríamos de ter ou desenvolver. Ao longo de muitos anos, seja de forma escrita ou pelas tradições orais, histórias de fantasia são encontradas em mitos, folclores e poemas épicos de inúmeras culturas, os quais podem apresentar diferenças e similaridades entre os personagens de seus enredos.

As fadas são, geralmente, representadas como seres de grande beleza, com a habilidade de voar, podendo ser visíveis ou invisíveis e com toques angelicais. Quando falamos sobre fadas, percebemos que nossa geração e a de nossos pais e até avós as têm visto como seres amigáveis e tranquilos, devido à sua representação, especialmente, em animações fílmicas, as de *Tinker Bell* (2008), por exemplo. No entanto, pesquisas acerca desses personagens dos folclores céltico, anglo-saxão, nórdico e germânico, principalmente – e, também, a partir das próprias leituras de *Kingdoms of Elfin* – levam-nos a informações de que elas poderiam ser cruéis, más e não tão amigáveis quanto as descritas em histórias infantis contemporâneas, como em *Cinderela* (1950), na série *Tinker Bell* (2008) e em *Strange Magic* (2015), dos Estúdios Disney, e até em alguns desenhos da série *Barbie*.

Ao adentrarmos nos estudos do folclore voltado às fadas, encontramos diversos termos usados para nos referirmos a elas, geralmente, causando confusão sobre qual criatura é aquela tratada em um determinado texto. Pensando nos significados atribuídos às palavras “elfos” e “fadas”, fez-se necessária a seguinte referência de *A Dictionary of English Folklore* (2000), para auxiliar-nos na compreensão dos termos que Warner usa para referir-se aos seres presentes em suas histórias:

elfos. No inglês antigo, *ælf* era o termo geral para todos os fins para uma *fairy*; após a Conquista,⁴⁰ porém, a ‘*fairy*’ francesa a substituiu parcialmente, embora Chaucer e Shakespeare ainda os utilizassem de forma intercambiável, e ‘*elf*’ parece ter desaparecido do uso rural na maior parte da Inglaterra (embora não em Yorkshire). No entanto, manteve um lugar no inglês literário, por isso agora soa mais arcaico e mais elegante do que ‘*fairy*’.⁴¹ (Simpson; Roud, 2000, p. 109).

⁴⁰ The Norman Conquest liderada por William, o Duque da Normandia, em 1066 dC. (Thomas, 2008, p. 26).

⁴¹ “elves. In Old English, *ælf* was the general all-purpose term for a fairy; after the Conquest, however, the French ‘*fairy*’ partially replaced it, though Chaucer and Shakespeare still used them interchangeably, and ‘*elf*’ seems to have faded out of rural usage in most of England (though not in Yorkshire). It kept a place in literary English, however, so it now sounds both more archaic and more elegant than ‘*fairy*’” (Simpson; Roud, 2000, p. 109).

Nesse sentido, o termo “elves” pode ter vários significados e, a princípio, sem recorrer a dicionários apropriados para este campo da fantasia, podemos pensar em usá-lo para nos referirmos a seres com estatura humana e com a característica marcante das orelhas pontudas. No entanto, partindo da leitura de *Kingdoms of Elfin*, o termo *elf* / *elves* faz referência às fadas, assim como colocam Simpson e Roud (2000, p. 115-116):

fadas. Os folcloristas geralmente empregam o termo ‘*fairy*’ de forma bastante flexível, para cobrir uma gama de seres não humanos, porém materiais, com poderes mágicos. Estes poderiam ser visíveis ou invisíveis à vontade, e poderiam mudar de forma; alguns viviam no subsolo, outros na floresta, ou na água; alguns voavam. Acreditava-se que alguns eram amigáveis, dando sorte, prosperidade ou habilidades úteis aos humanos que os tratassem com respeito; muitos eram vistos como trapaceiros problemáticos, ou, em casos extremos, como pequenos demônios; algumas vezes eram culpados por causar doenças, roubar bebês humanos e deixar *changelings*. Os adultos humanos poderiam ser convidados (ou sequestrados) para o mundo das fadas. [...] O termo original em inglês para toda a espécie era *elf*, mas no inglês médio este termo foi substituído na maioria por ‘*fairy*’, emprestado do francês.⁴²

Essa descrição muito se aproxima daquela apresentada nos contos de Warner. A autora usa *elfin*, procurando se referir, em grande parte, a vários seres alados que textualmente, ela denomina de fadas (*fairies*). A palavra *elfin*, assim, parece ser usada como uma denominação geral e abrangente.

Fadas e elfos estão presentes em diversos folclores e literaturas de variadas nacionalidades, e são apresentados e caracterizados de maneiras diferentes em cada região do mundo. Por aparecerem em histórias de várias culturas, notadamente, sofreram alterações em suas descrições e características, adaptando-se aos valores de cada país. Além disso, é importante ressaltarmos que, ao longo dos anos, essas criaturas têm, cada vez mais, deixado de serem descritas como más e cruéis, para adotarem um perfil mais mercadológico,⁴³ ou seja, em nossa contemporaneidade, elas representam modelos de beleza e veiculam as características femininas verificadas como construtos na sociedade patriarcal: são lindas, puras, harmoniosas, delicadas e gentis.

Esse tipo de alteração – ou desconstrução – aconteceu não somente com as fadas, mas com diversas outras criaturas de contos de fadas apresentadas na literatura infantil mundial,

⁴² “*fairies*. Folklorists generally use the term ‘*fairy*’ rather loosely, to cover a range of non-human yet material beings with magical powers. These could be visible or invisible at will, and could change shape; some lived underground, others in woods, or in water; some flew. Some were believed to be friendly, giving luck, prosperity, or useful skills to humans who treated them respectfully; many were regarded as troublesome pranksters, or, in extreme cases, as minor demons; sometimes they were blamed for causing sickness, stealing human babies, and leaving *changelings*. Human adults might be invited (or abducted) into fairyland. [...] The original English term for the whole species was *elf*, but in Middle English this was largely replaced by ‘*fairy*’, borrowed from French” (Simpson; Roud, 2000, p. 115-16).

⁴³ Perfil de consumo e de tendências.

como dragões (Banguela, de *Como Treinar seu Dragão*) (2003), ogros (Shrek) ou bruxas (Malévola), para citar algumas. A fada adotou um perfil mais pedagógico dentro dos livros escritos para crianças. Para melhor compreensão e aceitação do público infantil, desenvolveram-se alterações em contos e histórias que mostram, de forma subliminar, algumas morais e lições que auxiliam as crianças a desenvolverem uma personalidade que se encaixe em padrões sociais dominantes.

Um bom exemplo dessas mudanças é exposto no livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (2020), de Bruno Bettelheim, que destaca mensagens subliminares em histórias como *Chapeuzinho Vermelho* (1697) e *Branca de Neve e os Sete Anões* (1817-22), entre outras. Nesse livro, Bettelheim apresenta a sua pesquisa envolvendo a terapia para crianças que apresentavam problemas de adaptação social, com o uso dos contos de fada. O autor também mostra suas análises psicanalíticas dos contos de fadas e como eles influenciam no desenvolvimento humano. Para isso, ele retorna até as primícias de contos conhecidos hoje e mostra como suas versões originais se adaptaram ao longo dos tempos.

Apesar de, nem sempre, os contos de fadas apresentarem fadas propriamente ditas, o uso da palavra “fadas” já induz o leitor a adentrar em um mundo de fantasia, ou seja, um mundo diferente do nosso. A palavra “fada” vem “do latim *Fata*, deusa do destino, de *fatum*, destino” (Merriam-Webster, 2021). A palavra *fairy*, em inglês, é uma derivação da adaptação francesa do latim *Fata*, ou seja, de *faerie*. A palavra *fata*, do latim, também remete ao próprio latim *parcae* (destino), na figura de três *fatas* ou *parca* (plural de *parcae*) que, juntas controlam o destino dos humanos: Clotho, Lachesis e Atropos:

Essas deusas eram representadas sob o disfarce de três mulheres de idade avançada, com coroas feitas de grandes flocos de lã branca, entrelaçados com flores de narciso; um manto branco cobria completamente seus corpos e fitas da mesma cor formavam suas coroas; uma segurava a roca, a segunda o fuso e a terceira a tesoura para cortar o fio, quando chegasse o momento da morte, que Virgílio chama o dia das Fatas. A idade avançada dessas deusas denota, segundo os moralistas, a eternidade da ordem divina: a roca e o fuso ensinavam que cabia a eles regular seu curso, e o misterioso fio marcava a pouca profundidade que se podia fazer uma vida que tem pouco. Acrescentam que, para fiar dias longos e felizes, as Fatas usavam lã branca, mas usavam lã preta para uma vida curta e infeliz: as coroas colocadas em suas cabeças significavam seu poder absoluto sobre o universo.⁴⁴ (Jaucourt, 2014, n.p.).

⁴⁴ “These goddesses were represented under the guise of three women burdened by age, with crowns made of large flakes of white wool, interwoven with narcissus flowers; a white robe completely covered their bodies and ribbons of the same color formed their crowns; one held the distaff, the second the spindle, and the third the scissors for cutting the thread, when the moment of death, which Virgil calls the day of the Fates, would arrive. The great age of these goddesses denotes, according to the Moralists, the eternity of the divine order: the distaff and the spindle taught that it was up to them to regulate its course, and the mysterious thread marked the little depth that one could make of a life that holds little. They add that in order to spin long and happy days, the Fates used white wool, but they used black wool for a short and unhappy life: the crowns placed on their heads signified their absolute power over the universe” (Jaucourt, 2014).

De alguma maneira, então, as fadas conectam-se com o destino dos seres humanos. O conto de fadas provavelmente diz respeito a um conto sobre o destino de alguém. Se fosse bom, teria um destino auspicioso, ao contrário daquele que fosse mau.

O universo do conto de fadas parece alheio da nossa realidade, pois as imagens que o constituem geralmente despertam a atenção do leitor pelas incongruências *maravilhosas*, pela falta de nexos, pelas cores vibrantes ou brilhantes, ou pela grande beleza do conjunto. J. R. R. Tolkien (2013, p. 8) conta que

[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.

Este mundo dos contos de fadas que Tolkien descreve remete a situações muito similares aos acontecimentos que Warner articula em suas histórias. Algo a se destacar também é a quantia de criaturas que são apresentadas por Warner, o que, mais uma vez, justifica o seu uso dos termos “*elf*” ou “*elfin*”.

A diversidade de fadas que existe na literatura, dependendo do local que habitam, pode alterar suas formas de alimentação, seus rituais e várias outras situações de convivência feérica. Durante nossas pesquisas e leituras, encontramos um livro infantil chamado *A Natural History of Fairies* (2020), de Emily Hawkins, que apresenta extraordinários desenhos de diversas fadas feitos por Jessica Roux. Hawkins procura mostrar todos os tipos de fadas que existem e onde habitam e, também, fala sobre as plantas que as fadas conhecem, sobre as línguas que utilizam para se comunicar e escrever e sobre o cuidado que devemos ter com a natureza, que é o lar destas pequenas criaturas. É, sem dúvida, um livro encantador inclusive para adultos. No entanto, as descrições expostas em seu livro não revelam os traços descritivos primitivos das fadas do folclore inglês. Por ser destinada ao público infantil, *A Natural History of Fairies* preza por descrições diferentes das que encontramos em outras obras crítico-literárias. Como a obra se destina ao público infantil, suas descrições são didáticas e adaptadas para estimular a criatividade das crianças.

Tomando como ponto principal a fada do folclore europeu, principalmente, verificamos que é nessa região que se encontram maiores informações a respeito de suas origens e das superstições a respeito dessas criaturas:

Na Inglaterra e Escócia mais antigas, o povo inventou uma grande variedade de nomes substitutos para as fadas, pois era considerado um grande azar falar diretamente delas. Acreditava-se que o livre uso dos nomes genuínos dos sobrenaturais ofendia-os e tentava sua vingança, pois, segundo a crença selvagem, se você sabe o nome de uma pessoa ou de um espírito, você tem poder sobre ele.⁴⁵ (Spence, 1946, p. 2)

Ao adentrarmos nessa temática do folclore europeu, percebemos uma forte influência das superstições locais acerca dessas criaturas aladas. Sara Pettersson (2009, p. 5) comenta sobre a crença do povo celta de que as fadas faziam parte de uma sociedade anterior à deles, denominada Tuatha De Danann, que foi a primeira a atribuir à Irlanda diversos nomes, tais como: Eire, Fodhla, Banbha, Inis Fail, Island of Stone, Isle of Mist, Scotia, Hibernia e, finalmente, Irlanda. Essas fadas tinham grandes poderes, como, por exemplo, ressuscitar soldados mortos e outras incríveis proezas. Pettersson (2009, p. 6) ainda explica que

[...] [o]s celtas falavam de um lugar chamado Outro Mundo, uma dimensão estranha e sobrenatural onde não havia passagem do tempo. Pensava-se que uma série de ilhas e montes onde os Tuatha De Danann se escondiam estejam incluídos neste mundo. Estes são chamados de montes de fadas e, de acordo com lendas medievais, fadas emergem deles para sequestrar homens e mulheres bonitos, aparentemente para torná-los seus. Por exemplo, em noites de luar, cativos podem ser vistos dançando com as fadas. Se os humanos entrarem neste lugar, que façam por sua conta e risco, mas, segundo a lenda, os humanos acham muito difícil manterem-se afastados.⁴⁶

Existem outras situações em que as pessoas são enfeitiçadas pelas fadas. O feitiço, geralmente, faz com que as pessoas enxerguem um lindo mundo cheio de cores e vida. No entanto, com muito custo, ou por acidente, se a pessoa conseguisse se livrar do feitiço, ela veria o mundo feio e caótico em que está. Juliet Wood conta a seguinte história:

Em uma noite, um senhor bem-vestido aparece na porta de uma parteira, pedindo ajuda porque sua esposa está em trabalho de parto. Juntos eles chegam a um magnífico salão onde uma mulher está dando à luz. O pai pede que ela passe uma pomada especial no bebê, mas, ao realizar essa tarefa, ela toca o próprio olho por acidente. De repente, o belo salão se transforma em uma caverna. A mulher não diz nada e sai com sua recompensa. Ao reencontrar o homem inesperadamente, ela lhe pergunta pela mãe e pelo bebê. O homem responde com cortesia, mas depois lhe pergunta como ela pode

⁴⁵ “In the older England and Scotland the folk invented a large variety of substitute names for the fairies, as it was considered most unlucky to speak of them directly. The free use of the genuine names of supernaturals was believed to offend them and tempt their vengeance, for, according to savage belief, if you know the name of a person or spirit, you have power over him” (Spence, 1946, p. 2).

⁴⁶ “[...] The Celts talked about a place called Otherworld, a strange and supernatural dimension where there was no passing of time. It was thought to be a series of islands and the mounds where the Tuatha De Danann went into hiding are included in this world. These are called fairy mounds, and according to medieval legends, fairies emerge from them to kidnap good-looking men and women, apparently to make them their own. For instance, on moonlit nights captives can be seen dancing with the fairies. If humans enter this place do so at their own risk, but according to legend humans have found it very difficult to keep away” (Pettersson, 2009, p. 6).

vê-lo. Imprudentemente, ela aponta para o olho ungido, o que o leva a arrancar-lhe o olho para que ela nunca mais veja fadas⁴⁷ (Wood, 2000 *apud* Pettersson, 2009, p. 7).

Existem inúmeras histórias de fadas que roubam, que castigam outros seres, especialmente, os seres humanos, que sequestram pessoas para escravizá-las, ou que, até mesmo, matam e destroem outros seres. As opiniões sobre elas, no entanto, eram as mais díspares. Como Pettersson (2009, p. 8) apontou, “uma mulher poderia ser queimada em Edimburgo por ‘curar-se’ com as fadas e com a ‘Rainha de Elfame’”.⁴⁸ Além disso, cristãos do passado diziam que as fadas não tinham alma e poderiam ter afinidades com os demônios, pois seriam anjos caídos, tais como Lúcifer. Contudo, o contemporâneo de Shakespeare, Edmund Spenser, poeta inglês que viveu na Irlanda como emissário da Rainha Elizabeth, escreveu o longo poema alegórico *The Faerie Queene* (1590), onde enaltece a rainha com as boas características das fadas. Dessa maneira, podemos observar que as concepções de que as fadas eram más começaram a mudar por volta da época de Shakespeare.

Lewis Spence aponta que outros nomes utilizados para se referir a este povo eram “boa gente”, “povo pequeno”, “povo feliz / abençoado” (Spence, 1946, p. 3) entre outros. “Entre os povos celtas das Terras Altas da Escócia e da Irlanda, as fadas eram conhecidas como *sidhe* (pron. shee), que significa ‘povo das colinas’, ou seja, os habitantes de dentro das colinas ou montes”⁴⁹ (Spence, 1946, p. 3).

Dentro desse viés mais acalentador das fadas, destacamos *A Midsummer Night's Dream*, peça de William Shakespeare, com publicação entre 1595 e 1596, uma das mais renomadas comédias shakespearianas, que traz, em seu enredo, dois personagens importantes do folclore europeu, Oberon e Titania. O rei dos elfos (ou das fadas), Oberon, aparece em outras obras mais antigas. No entanto, geralmente é lembrado por fazer parte da comédia de Shakespeare. Já Titania, rainha das fadas, é a personagem que mais nos atrai, uma vez que apresenta uma grande semelhança com a Titânia que aparece em alguns dos contos de *Kingdoms of Elfin*.

⁴⁷ “One night a well-dressed gentleman appears at a midwife’s door, asking for help because his wife is in labour. Together they reach a magnificent hall where a woman is giving birth, the father asks her to rub a special ointment on the infant, but, while performing this task, she touches her own eye by accident. Suddenly the fine hall changes into a cave, but the woman says nothing and leaves with her reward. On unexpectedly meeting the man again, she asks after the mother and the baby. The man replies courteously but then enquires how it is that she can see him. Rashly, she points to the anointed eye, prompting him to put out the eye so that she can never again see fairies” (Wood, 2000 *apud* Pettersson, 2009, p. 7).

⁴⁸ “[...] a woman could be burned at Edinburgh for ‘repairing with’ the fairies and the ‘Queen of Elfame’” (Pettersson, 2009, p. 8).

⁴⁹ “Among the Celtic peoples of the Scottish Highlands and Ireland the fairies were known as *sidhe* (pron. Shee), meaning ‘hill-folk’, that is dwellers within the hill or mounds” (Spence, 1946, p. 3).

No que diz respeito a fadas e elfos nos contos de Warner, também notamos semelhanças com a peça de Shakespeare, ou seja, eles vivem simultaneamente com humanos e os usam ou perturbam com suas brincadeiras. Essas características não estão presentes apenas nos contos de Warner, mas, também, no folclore europeu:

O folclore, há um século, era considerado inferior à séria consideração dos estudiosos; mas houve uma completa inversão da opinião deles, pois agora se vê que as crenças do povo, suas lendas e suas canções são a fonte de quase todas as literaturas, e que suas instituições e costumes são a origem das dos tempos modernos. [...] Assim, o folclore oferece os meios científicos de estudar o homem no sentido do poeta que declarou que o estudo adequado da humanidade é o homem.⁵⁰ (Evans-Wentz, 1911, p. xviii).

Já no início do século passado, Walter Yeeling Evans-Wentz (1911) procura deixar claro muitos questionamentos a respeito das personagens folclóricas aqui analisadas. O autor questiona o fato de inserirmos as fadas dentro de classificações sobrenaturais, mas também relembra que existem relatos de pessoas que afirmam terem-nas visto de fato. É a partir deste contraponto que se desenvolveu uma dúvida que frequentemente suscita debates e polêmicas: fadas são reais ou não? Podemos rotular esses seres como sobrenaturais? Interessantemente, a polêmica existe ainda em nossa contemporaneidade. Ao longo de seu texto, o autor apresenta várias teorias e afirmações a respeito de como os países, que tiveram influência do povo Celta, lidam, veem e classificam esses seres.

Um dos detalhes que o autor destaca é como a religião cristã vê esses seres. Evans-Wentz (1911) conta que, muitas vezes, esses seres são vistos como almas de pessoas já falecidas e que o mundo das fadas seria o purgatório que é pregado dentro do cristianismo. Evidentemente, não são somente estes apontamentos, ao longo da introdução de seu livro o autor destaca outras visões a respeito de como a crença nesses seres costumava a ser vista. O autor nomeia teorias que foram divididas e explanadas nas partes em que o livro foi dividido. “A primeira delas pode ser chamada de Teoria Naturalista, ou seja, que nos tempos antigos e modernos a crença do homem em deuses, espíritos ou fadas tem sido o resultado direto de suas tentativas de explicar ou racionalizar os fenômenos naturais”⁵¹ (Evans-Wentz, 1911, p. xxi).

⁵⁰ Folk-lore, a century ago was considered beneath the serious consideration of scholars; but there has come about a complete reversal of scholarly opinion, for now it is seen that the beliefs of the people, their legends, and their songs are the source of nearly all literatures, and that their institutions and customs are the origin of those of modern times. [...] Thus folk-lore offers the scientific means of studying man in the sense meant by the poet who declared that the proper study of mankind is man. (Evans-Wentz, 1911, p. xviii).

⁵¹ The first of them may be called the Naturalistic Theory, which is, that in ancient and in modern times man's belief in gods, spirits, or fairies has been the direct result of his attempts to explain or to rationalize natural phenomena. (Evans-Wentz, 1911, p. xxi).

Entretanto, segundo Katharine Mary Briggs (1969, p. 4), folclorista britânica, suas origens podem ser ainda mais antigas: “As primeiras menções escritas a fadas de qualquer tipo na Inglaterra ocorrem nos feitiços anglo-saxões contra as flechas de elfo, mas as fadas dos romances medievais dos séculos XIII, XIV e XV podem muito bem ter uma origem tão antiga quanto aquela”.⁵²

Em *The Anatomy of Puck: An Examination of Fairy Beliefs among Shakespeare's Contemporaries and Successors* (2007), Briggs fala sobre aparições e sobre as crenças nas fadas no território inglês. Logo em seu primeiro capítulo, ela aborda o fato de que as fadas já faziam parte de outras obras muito mais antigas do que as que conhecemos e, também, esclarece que, quando falamos de fadas, muitas outras criaturas podem se relacionar com este termo. Além disso, ao verificar as fadas no contexto dos séculos XVI e XVII, Briggs (2007) afirma que as *ballads* não são, de acordo com os folcloristas, os textos mais confiáveis para obtermos informações que possam agregar à construção de um acervo folclórico. Nesse sentido, percebemos o quão complexas são as pesquisas que relacionam o assunto da origem das lendas e de outros textos antigos.

No que diz respeito às fadas, Briggs analisa as informações que possui a esse respeito e as compara com as fadas em *A Midsummer Night's Dream*, que, para a autora, seria um importante divisor de águas acerca das fadas antes e depois de Shakespeare:

Sem a comparação, poderia ser realçado – e, de fato, tem sido enfatizado por escritores tão qualificados quanto a Dra. Margaret Murray e o Sr. White Latham – que o tamanho pequeno e as características mais amigáveis das fadas inglesas posteriores são resultado da invenção de Shakespeare, adotada imediatamente por outros escritores, e tão encantadora para a imaginação inglesa a ponto de passar prontamente para o folclore.⁵³ (Briggs, 2007, p. 13).

Mais uma vez, reconhecemos a grandiosidade da obra shakespeariana, nos mais diversos sentidos, inclusive, no que diz respeito a folclore e cultura popular. Se considerarmos a origem mais sombria das fadas, podemos perceber a enorme desconstrução que Shakespeare desenvolve em *A Midsummer Night's Dream*, até mesmo mais profunda do que a de seu contemporâneo Spenser. Pintores vitorianos se inspiravam em *A Midsummer Night's Dream* e

⁵² The earliest written mentions of fairies of any kind in England occur in the Anglo-Saxon charms against elf-shot, but the fairy ladies of the medieval romances of the thirteenth, fourteenth and fifteenth centuries may well have an origin as old. (Briggs, 1969, p. 4).

⁵³ Without the comparison it might be urged – and indeed it has been urged by such authoritative writers as Dr. Margaret Murray and Mr. White Latham – that the small size and the more amiable characteristics of the later English fairies are a result of Shakespeare's invention, adopted immediately by other writers, and so endeared to English imagination as to pass readily into folklore. (Briggs, 2007, p. 13).

em *The Tempest* (1610-11), para pintar as fadas – imagens que, até os dias de hoje, permanecem soberanas.

Existe um complexo emaranhado de textos que tratam das fadas e seres afins, o que torna difícil toda pesquisa que envolve esse assunto. Suas características físicas – como o tamanho, por exemplo, que pode ser descrito ou como a dimensão de uma formiga ou aproximadamente como a do ser humano – variam de acordo com o local em que se buscam essas informações. As variações se devem, provavelmente, às diferentes culturas, à passagem do tempo, às ideologias e filosofias, aos valores a elas atribuídos nas diversas culturas ao longo do tempo, às perdas e ganhos acumulados em traduções dos textos, entre outros tantos fatores.

É geralmente suposto que as fadas, ou elfos, são pequenos seres insignificantes, sempre com asas e incapazes de morrer. Este equívoco surgiu porque preferem viver em invisibilidade – embora possam ser visíveis à vontade, por meio de um mecanismo automático, que funciona um pouco como o pedal *una corda* ou uma alavanca de mudanças. De fato, eles são cerca de quatro quintos da estatura humana comum, voam ou não voam conforme a sua posição na vida, e após um período de vida de séculos morrem como outras pessoas – exceto pelo fato de não acreditarem na imortalidade, morrem imperturbáveis. A sua expectativa de vida é dividida numa breve infância de quarenta anos, um longo patamar da vida adulta, um suave declínio até à velhice.⁵⁴ (Warner, 2018, p. 76).

Warner faz descrições significativas dessas criaturas e podemos ter a certeza de que cada escritor pode imaginá-las. Além disso, “servos, criados, rapazes do estábulo, pessoas que poderiam voar porque era a sua sorte na vida” (Warner, 2018), também, são igualmente imaginados.

Acerca dessas criações, o que realmente surpreende o leitor é que muitas fadas de Warner não podiam voar. “Nos círculos da corte ninguém sonhava em usar as suas asas, a não ser numa emergência extrema”⁵⁵ (Warner, 2018, p. 4). Desde criança, o desejo de voar como os pássaros e como as fadas dos contos de fadas é internalizado na mente humana. Certos de que as fadas voam, ao nos depararmos com essa informação logo no primeiro conto, faz-nos esperar que a regra de não voar seja infringida em algum momento na história. Nos contos em *Kingdoms of Elfin*, Warner associa o uso das asas com a fertilidade:

⁵⁴ It is commonly supposed that fairies, or elfins, are trifling little beings, always on the wing and incapable of dying. This misapprehension has come about because they prefer to live in invisibility—though they can be visible at will, by means of an automatic mechanism, which works rather like the *una corda* pedal or a gearshift. In fact, they are about four-fifths of ordinary human stature, fly or don't fly according to their station in life, and after a life span of centuries die like other people—except that as they do not believe in immortality they die unperturbed. Their life span is portioned into a brief childhood of forty years, an extended plateau of being grown up, a suave decline into old age. (Warner, 2018, p.76)

⁵⁵ Servants, grooms, stable lads, people who went on errands flew because it was their lot in life; they were brought up to it and it did not make them sick. But in court circles no one dreamed of using his wings unless in an extreme emergency. (Warner, 2018, p. 4)

A fertilidade é rara entre a aristocracia dos Elfos, embora suficientemente comum entre as fadas trabalhadoras. Alguns pensadores especulativos atribuem isso ao fato de que as fadas trabalhadoras usam suas asas, apontando que as carriças, chapins, pardais, etc., são notoriamente férteis, enquanto o dodô pedestre está extinto.⁵⁶ (Warner, 2018, p. 8).

Bebês humanos trazidos do mundo humano pertenceriam à corte, já que em seus círculos a fertilidade era um problema. Contudo, o fato de as fadas amarem bebês e serem inférteis é contraditório. Além disso, a colocação feita comparando a corte às aves que não voam e, também, ao fato de estarem extintas é uma interessante reflexão.

Outra característica das fadas presentes nos contos é a crença de que elas poderiam ser vistas ao entardecer, como é descrito em “Foxcastle”:

As fadas que saíram de uma colina em Suffolk eram verdes. Outras autoridades sustentavam que elas eram invisíveis aos olhos mortais, ou vistas apenas ao entardecer, quando as cores seriam silenciadas. Angus tinha visto a sua fada de cardo ao anoitecer.⁵⁷ (Warner, 2018, p. 246-247).

Além disso, algumas das fadas de Warner são verdes. No que se refere às diferenças físicas, essa seria a única característica comentada.

Ainda nesse último conto, “Foxcastle”, a narradora destaca o encontro de um professor que estudava as fadas e que acaba sendo levado para um dos reinos feéricos. No entanto, no seu primeiro contato com elas, vê-se perdido por conta da língua falada pelos elfos:

Ficamos sempre desconcertados com a facilidade com que os estrangeiros falam a sua língua materna. O discurso que ouvia não se assemelhava a nenhuma língua mortal civilizada; arrastado e cheio de silvos abafados, era mais como um dialeto gaélico; mas embora ouvisse, na esperança de apanhar uma palavra que o colocasse no caminho do que falavam, tudo o que sabia era que alguma proposta tinha sido feita e aceita.⁵⁸ (Warner, 2018, p. 252).

⁵⁶ “Fertility is rare among the Elfin aristocracy, though common enough among working fairies. Some speculative thinkers put this down to the fact that working fairies use their wings, pointing out that wrens, tits, sparrows, etc., are notoriously fertile, whereas the pedestrian dodo is extinct” (Warner, 2018, p. 8).

⁵⁷ “The fairies who came out of a hill in Suffolk were green. Other authorities held that they are invisible to mortal eyes, or only to be seen at dusk, when colours would be muted. Angus had seen his thistle fairy at dusk” (Warner, 2018, p. 246-247).

⁵⁸ “One is always disconcerted by the ease with which foreigners talk their native tongue. The speech he heard resembled no civilized mortal language; slurred and full of hushed hisses, it was more like some dialect of Gaelic; but though he listened, hoping to catch a word which would put him on the track of what they were talking about, all he knew was that some proposal had been made and accepted” (Warner, 2018, p. 252).

A fada é um ser elemental da natureza, no entanto a autora as define como sendo “[...] um ser sem alma entre o Céu e o Inferno e sem interesse para nenhum dos dois”⁵⁹ (Warner, 2018, p. 3). “As fadas não têm alma: quando morrem, estão mortas: é simples assim”⁶⁰ (Warner, 2018, p. 199). Nesse sentido, as fadas de Warner são seres que não pertencem ao nosso mundo de construções morais, culturais ou religiosas, mas seus gestos e ações que, muitas vezes beiram a crueldade, fazem-nos lembrar da nossa humanidade.

De qualquer forma, entendemos que muitos de nós nos deixamos *sequestrar* pelas fadas. E, tal como nas lendas que dizem que aqueles que adentram o mundo das fadas têm até mesmo o seu intelecto afetado, sentimo-nos fascinados por elas. Nós, humanos – crianças e, até mesmo, adultos – ficamos maravilhados ao entrar nesse mundo de fantasia pela leitura. A lenda que fala sobre os sequestros feitos pelas fadas serve-nos muito bem como uma metáfora para explicar aquilo que resulta da leitura que fazemos dos textos de fantasia. Sentimo-nos *enfeitiçados* pelos encantos dessas histórias maravilhosas e Warner, certamente, sabia disso! Partindo disso, agora veremos como se desenrolou o contato dos contos sob a luz do Pós-Modernismo, com todos seus diálogos que nos levam a tempos remotos e fazem com que realizemos uma análise partindo de nossa visão contemporânea.

⁵⁹ “[...] it must be an elfin, a soulless being between Heaven and Hell and of no interest to either” (Warner, 2018, p. 3).

⁶⁰ “Elfins have no souls: when they die, they are dead: it is as simple as that” (Warner, 2018, p. 199).

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE FICÇÃO PÓS-MODERNA E O DIALOGISMO EM TRÊS CONTOS DE *KINGDOMS OF ELFIN*

“[S]e a nostalgia conota uma evasão do presente, a idealização de um passado (de fantasia) ou uma recuperação desse passado como sendo edênico, então decididamente o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. De forma crítica, ele confronta o passado com o presente, e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente são julgados um à luz do outro”.⁶¹

Linda Hutcheon – 1988

Durante a leitura de *Kingdoms of Elfin* nos deparamos com diálogos que Warner estabelece com textos antigos e contemporâneos seus. Realmente, como Hutcheon (1991, p. 63) afirma que aconteceu com a ficção pós-moderna, podemos entender que a incursão de Warner ao passado não é nostálgica, mas possui um caráter crítico-social. Na verdade, em seus contos reunidos em *Kingdoms of Elfin*, a linha que separa o que é passado e o que é presente não é nítida. Ao contrário, é como se a história fosse atemporal, como se o passado se repetisse no presente ou como se fosse tão contemporâneo a ponto de se confundir com o presente. Além disso, ainda há essa impressão de que “o passado e o presente são julgados um à luz do outro” (Hutcheon, 1991, p. 63), exatamente pelo vínculo de semelhanças e, paradoxalmente, de diferenças a que estão submetidos.

Quanto aos diálogos que podemos encontrar em seus contos como um todo, destacamos suas características paródicas. John Simons (2006) faz importantes considerações sobre as diversas fontes nas quais Warner se inspira para desenvolver os contos em *Kingdoms of Elfin* e comenta que o uso que a autora faz da obra de Sir Walter Scott é “transformativo” (Simons, 2006, p. 50). O estudioso, até mesmo, verifica que a escritora escreve sobre uma ideia acerca da inserção de notas de rodapé explicativas sobre o mundo de Elfhame em um de seus contos, em uma carta que escreve a Marchette e [Beatrice] Joy Chute, escritoras americanas: “Ele... tem uma grande quantidade de informações desconhecidas sobre Elfhame até agora, pois acabei de inventá-la. Oh, como eu queria dar-lhe notas de rodapé e referências. Há uma felicidade tão cruel na erudição” (Warner *apud* Simons, 2006, p. 47).

⁶¹ Excerto de *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção* (Hutcheon, 1991, p. 63).

Podemos entender que, apesar do ímpeto de querer contar ao leitor sobre fontes “verídicas” presentes em *Kingdoms of Elfin*, tanto a arte da narrativa, como o jogo de palavras e ideias e o percurso labiríntico de temáticas parecem extrapolar quaisquer formalidades em relação a textos históricos ou canônicos. Sendo assim, podemos considerar que Warner não estava verdadeiramente preocupada em ter seus contos como referências a dados dos diversos textos amalgamados em seus enredos ou a fatos relacionados aos autores que os conceberam, como Simons parece ter orientado a sua discussão, mas percebemos que a autora submete seus contos à experimentação e ao extravasamento da imaginação. Assim, Warner experimenta com a revisão e a apropriação de personagens que foram concebidos como seres humanos em enredos de muitos textos de diversas épocas, mas que podem, em *Kingdoms of Elfin*, ser reescritos como fadas ou elfos, entre outros seres espirituais de lendas e folclores de diversas culturas.

Em “The Revolt at Brocéliande”, por exemplo, Queen Melior, referência à rainha mágica de Bizâncio, no romance inglês arcaico *Partonople de Bois* (c. 1450), compartilha o famoso *setting* da história do Rei Arthur, Brocéliande, com Aquilon, deus romano dos ventos do norte, que tem sua origem em um tempo anterior ao do nascimento de Cristo. Aquilon também é representado como uma fada e é o Mestre da Matilha Real dos Lobisomens, da qual Duke Billy participa. Além disso, Duke Billy pode ser uma alusão ao Duke William of Palerne, como verificado por Simons (2006), protagonista de um romance do inglês arcaico, *William of Palerne*, que, por sua vez, foi traduzido de um texto em francês antigo que data de c.1194, no qual William não é um lobisomem, mas “é resgatado de uma conspiração de seu tio mau por um lobisomem amistoso”⁶² (Simons, 2006, p. 45-46). Assim, nós, leitores, entramos em contato com personagens da tradição oral de diversos locais, de histórias infantis, de peças teatrais ou da própria História, oriundos de diversas épocas e contextos, muitas vezes, em apenas um único conto.

Simons (2006, p. 47) analisa os contos de Warner, dizendo:

Acredito que, ao trabalhar em suas histórias, Townsend Warner tinha três grandes linhas de influência em mente. A primeira é a longa passagem ‘On Faries of Popular Superstition’, que funciona como uma introdução a ‘The Tale of Tamlane’ em *Minstrelsy of the Scottish Border*, de Sir Walter Scott. Os segundos são os *lais* de Marie de France. O terceiro são contos de *fées* sobre os escritores de salão do final do século XVII e início do século XVIII na França e, possivelmente, os contos folclóricos italianos correspondentes, mas um pouco anteriores.⁶³

⁶² “[William of Palerne] is rescued from the plotting of his wicked uncle by a friendly werewolf” (Simons, 2006, p. 45-46).

⁶³ “I believe that in working on her stories Townsend Warner had three major lines of influence in mind. The first is the long passage ‘On Faries of Popular Superstition’ which functions as an introduction to ‘The Tale of Tamlane’

Poderíamos afirmar que tanto as alusões a histórias presentes em *Minstrelsy of the Scottish Border* (1839), de Sir Walter Scott, como outros intertextos com textos da literatura infantil universal, de mitos gregos e romanos, de baladas e folclore e, até mesmo, de William Shakespeare, entre outros, são apropriados, “transformados” e reescritos de acordo com as intenções da própria autora. É verdade que existe muita informação em seus contos e significados difíceis de serem completamente esmiuçados e entendidos.

Neste capítulo, trazemos um estudo sobre a ficção pós-moderna direcionada aos três contos de *Kingdoms of Elfin* selecionados para este trabalho e analisamos os principais diálogos que eles estabelecem com outros textos. Observamos que, em “The One and the Other”, o cerne do enredo desenvolve um diálogo com um personagem famoso do folclore europeu, o *changeling* (criança trocada), geralmente vítima de exclusão social na sociedade ocidental. “The Five Black Swans”, por outro lado, traz um diálogo com a história de Thomas de Ercildoune, contada como verídica por Sir Walter Scott, em *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802). Por fim, “The Blameless Triangle” estrutura-se dialogando com a história infantil *Os Músicos de Bremen* (1819), fábula recontada pelos Irmãos Grimm, no início do século XIX. Nesses três contos, podemos encontrar, de forma bem acentuada, a questão das diferenças entre os personagens e como elas afetam seus relacionamentos uns com os outros – uma possível crítica à sociedade ocidental na década de 1970.

4.1 Características da Ficção Pós-Moderna

Em muitos textos literários dos anos de 1960 e de 1970, tais como no violento *A Clockwork Orange* (1962), de Anthony Burgess, ou no conspiratório *Gravity’s Rainbow* (1973), de Thomas Pynchon, verificamos narrativas que tratam da paranoia, das teorias da conspiração ou do caos do mundo e de personagens, que, cada vez mais, constroem-se a partir dos desdobramentos do fluxo da consciência que tomou forma no início do século XX. Em *Kingdoms of Elfin*, não diferente, podemos observar as temáticas da violência e do caos social enredadas em intertextos ou em linguagem paródica que, muitas vezes, causam um efeito de “linguagem em confusão”, ou seja, ao tentar traduzir as falhas de comunicação, a desesperança na humanidade ou o caos em que o mundo se transformou depois de duas grandes guerras seguidas, Warner experimenta diálogos com outros diversos textos, não priorizando a lógica

in Sir Walter Scott’s *Minstrelsy of the Scottish Border*. The second are the lais of Marie de France. The third are contes de fées on the salon writers of late seventeenth and early eighteenth-century France and, possibly, the corresponding but slightly earlier folk tales of Italy” (Simons, 2006, p. 47).

temporal dos eventos que ali se encontram, fugindo do convencional e criando confusões e perturbações em suas histórias, características de muitos textos ficcionais do período pós-guerra.

Em 1979, Jean-François Lyotard falava sobre a descrença em histórias totalizantes sobre H/história e sobre os objetivos da raça humana que fundamentam e legitimam conhecimentos e práticas culturais (Lyotard, 2009, p. 52). Assim, entendemos que todo conhecimento pode ser duvidado e reavaliado – nada é completamente definitivo ou acabado; tudo está em constante desenvolvimento e reorganização. O texto histórico, geralmente escrito a partir de posicionamentos predeterminados, poderia ser considerado também uma ficção, de acordo com o que Hayden White afirma, em 1973. Segundo White (2008, p. 50), temos que a História escrita é indiscutivelmente um empreendimento literário, que se utiliza de figuras de linguagem e, até mesmo, de emoções e sentimentos para relacionar os fatos históricos. Com isso, seria fácil percebermos o quanto escritores daquele período estavam empenhados ao questionamento do quê e de como eventos diversos realmente aconteceram no passado, o que iria se refletir em vários textos literários pós-modernos. Sendo assim, trazer textos do passado ao presente com o intuito, não apenas, de questionar, mas, também, de criticar a contemporaneidade, tornou-se recorrente. Como afirma Stanley J. Grenz (1994), estudioso da pós-modernidade, até a realidade pode ser conhecida a partir de diferentes perspectivas, assunto pouco debatido até mesmo ao longo do modernismo, com exceção de textos como os de James Joyce e de Virginia Woolf, entre outros:

Assim como o significado de um texto depende do leitor, também a realidade pode ser ‘lida’ de maneira diferente, dependendo das perspectivas dos seus conhecedores que a encontram. Isso significa que não há um significado único para o mundo, nenhum centro transcendente para a realidade como um todo.⁶⁴ (Grenz, 1994, p. 26).

Esse novo *zeitgeist* (movimento) começou a fazer parte de inúmeras discussões sobre realidade, noção tempo-espaco e, conseqüentemente, sobre a sociedade que já se ajustava a diversas temáticas. Assim, com os desdobramentos dos muitos gatilhos pós-estruturalistas, tais como a desconstrução, a hiper-realidade ou a metaficção historiográfica, por exemplo, os assuntos tratados em textos diversos se modificaram e têm transformado as diversas culturas e sociedades. É partindo da segunda metade do século passado que observamos profundas mudanças sociais, religiosas e culturais. Ao longo das rápidas mudanças nas décadas de 1950

⁶⁴ “Just as the meaning of a text is dependent on the reader, so also reality can be “read’ differently depending on the perspectives of the knowing selves that encounter it. This means that there is no one meaning of the world, no transcendent center to reality as a whole” (Grenz, 1994, p. 26).

a 1970, vemos mais manifestações pela voz e pelo espaço social, além de muitos questionamentos a respeito do ser humano e da religiosidade.

O pós-modernismo trata, assim, de um período literário que parece vir na contramão do modernismo. Entretanto, algumas características do movimento anterior são mantidas ou, até mesmo, intensificadas. Dentre essas características, muitas observadas nos contos em *Kingdoms of Elfin*, temos a fragmentação, a intertextualidade, a liberdade narrativa e estilística e a descentralização, entre outras, as quais, quase sempre, visam a subverter padrões – tratar de assuntos que antes não poderiam ser cogitados ou voltar a atenção a situações que estão à margem da sociedade, assim como, “o ecletismo estilístico, o resgate da historicidade ou a revisita crítica ao passado, a consciência do caráter político da obra, a afirmação de uma subjetividade descentrada; a presença frequente da mídia e a desierarquização entre o erudito e o popular” (Coutinho, 2005, p. 42).

Todas essas abordagens geraram (e ainda geram) muitos questionamentos sobre o pós-moderno em geral. Além disso, discussões a respeito do termo, de seu significado, questionamentos sobre a dualidade/contradições e críticas a favor e contra o movimento têm construído um grande repertório textual crítico sobre o movimento. Vários críticos têm se dedicado a fazer seus apontamentos sobre o movimento.

Certamente, um dos maiores feitos no início do período que abrange a pós-modernidade seria a atenção designada às minorias sociais. Ao nos depararmos com textos que contêm essa temática, encontramos diversos enredos que tratam sobre a sociedade e a como ela se divide – suas hierarquias e classes. Porém, caracterizado pela crítica irônica à sociedade, esses textos geralmente falam sobre a nossa inabilidade de enxergarmos o que acontece ao nosso redor, ou de ouvirmos a voz marginalizada. Nesse sentido, podemos perceber que existe um impulsionamento durante o período pós-modernista para tratarmos da negligência a diversos seres vivos (seres humanos e muitas outras espécies).

Nos contos em *Kingdoms of Elfin*, podemos observar como o mundo das fadas idealizado por Warner funciona no espaço humano. Com a leitura de seus contos, verificamos que os seres humanos ainda não são capazes de enxergar esses seres (fadas, elfos ou *changelings*, entre outros). Percebemos que o privilégio (ou a infelicidade) de vê-los e de conviver com eles é concedido apenas a alguns humanos. É como se a narradora de Warner dissesse que eles estão ali, lado a lado com o mundo “civilizado”, vivendo suas vidas sem serem questionados ou vistos. Como já comentamos, entendemos que essa pode ser uma metáfora para representar os inúmeros seres (humanos e animais) que passam despercebidos por todos nós, exatamente por viverem às margens da sociedade.

De um modo geral, percebemos que os contos se organizam de uma maneira muito similar à estrutura da sociedade ocidental – em especial, da europeia. O mundo feérico de Warner é dividido entre realeza, empregados, sociedade em geral e, finalmente, os humanos, trazidos ainda bebês e submetidos a um ritual de desumanização, o qual, como o próprio nome sugere, afasta as características humanas do ser, tornando-o um híbrido entre humano e fada. Percebemos o desgosto das fadas pela espécie humana, o desprezo por nossas vidas curtas e por nossas culturas vazias. Porém, é essencial que verifiquemos que a questão do “não pertencimento” – recorrente em estudos pós-coloniais que se fortaleceram com o pós-estruturalismo – relacionado ao híbrido cultural é, também, enfatizada em todas as histórias em *Kingdoms of Elfin*.

Sendo assim, podemos observar que no mundo das fadas, as relações de poder entre os personagens que compõem essa hierarquia possibilitam a inclusão de alguns em detrimento de outros que não se encaixam em padrões criados ou impostos pela sociedade. Analogamente, à sociedade ocidental, também, poderíamos observar a exclusão ainda de muitas mulheres, negros e homossexuais, categorias sociais que fortaleceram seus discursos em teorias e críticas na segunda metade do século XX, em textos ditos das minorias. Começam a surgir os feminismos (no plural), pois ao longo da luta feminina, alguns direitos que eram exigidos não abrangiam todas as mulheres, como negras, indígenas, pobres ou as transgênero. Contudo, vale destacar que, ao se dar voz ao marginalizado ou ao fazerem-se críticas sociais a respeito da marginalização, “[o] pós-modernismo tem o cuidado de não transformar o marginal num novo centro[...].” (Hutcheon, 1991, p. 30). Uma das premissas da desconstrução é exatamente o reconhecimento do logocentrismo em uma determinada cultura, ou seja, as dicotomias que apresentam o *logo* preferido e o *logo* subalterno; em seguida, há uma reversão dos *logos* e, tão imediatamente, um reequilíbrio de ambos para que o subalterno não tome o lugar do preferido, ou que o marginal não tome o lugar do centro.

No entanto, não são somente em personagens e vozes presentes nos textos que se encontram mudanças. Diversas novas características participam das estruturas textuais, como bricolagem, pastiche e a mistura de múltiplos gêneros discursivos (linguagem jornalística ou epistolar combinada com linguagem literária, entre outras); a relação entre o leitor, o texto e o escritor se transformam, porque múltiplas perspectivas se expandem e se desestabilizam. Por essa razão, muitas vezes, não sabemos, com certeza, se é o autor, o texto ou o leitor que propicia alterações de significados diversos. Por exemplo, o escritor pode escrever na expectativa de que o leitor possa encontrar e interpretar suas ironias, paródias e dialogismos em seu texto, mas se não os encontrar, sua leitura também será válida e consistente. Contudo, este presente trabalho

depende fortemente que o leitor entenda que possa haver intertextos entre os contos de Warner e outros textos e que entenda a questão das paródias neles presentes. De acordo com Hutcheon (2000, p. xiii), a

[...] paródia é claramente um fenômeno formal – uma síntese bitextual ou uma relação dialógica entre textos – mas sem a consciência (e posterior interpretação) dessa duplicação discursiva pelo observador, como poderia realmente ser dito que a paródia existe, muito menos ‘trabalhar’? Além disso, assim que admitimos que os textos têm efeitos (zombaria, reverência e assim por diante), bem como significados, estamos nessa dimensão pragmática. A paródia nos distancia e nos envolve como observadores; sempre há um impacto.⁶⁵ (Hutcheon, 2000, p. xiii)

Assim, outro ponto relevante em relação à pós-modernidade é que o papel da literatura (e os de outras artes) sofreu alterações de importância e de posicionamento dentro dos contextos sociais e culturais ao longo dos anos. Hutcheon (1991) destaca que a atenção, primeiramente, estava voltada ao escritor/autor do texto. A autoria era venerada e indiscutível. Em meados do século XX, as importâncias do autor, do texto e do leitor começaram a se confundir e *overlap* (sobrepor-se), pois além do autor, também o texto e mesmo o leitor são igualmente relevantes no processo da leitura. A transferência do foco ao texto em si, à sua estrutura, à mensagem que transmite ou do foco ao leitor e aos efeitos que a recepção de um dado texto podem suscitar foi uma prática que começou a se fortalecer com a pós-modernidade:

O texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção. Isso se aplicaria sobretudo aos irônicos textos pós-modernos em que o receptor realmente pressupõe ou infere uma intenção de ser irônico. (Hutcheon, 1991, p. 111)

Assim, Hutcheon faz diversos apontamentos sobre como o texto é recebido em diversos momentos da história da literatura. Ela aponta diversos críticos que defendem o retorno ao passado como característica presente nos textos pós-modernos. Fatos históricos sendo analisados por diferentes perspectivas, em diferentes momentos da vida humana nos fazem ver o mundo e analisar melhor nossa história: “Não é um retorno nostálgico, é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (Hutcheon, 1991, p. 20).

⁶⁵ “Of course, parody is clearly a formal phenomenon – a bitextual synthesis or a dialogic relation between texts – but without the consciousness (and then interpretation) of that discursive doubling by the perceiver, how could parody actually be said to exist, much less ‘work’? In addition, as soon as we admit that texts have effects (mockery, reverence, and so on) as well as meanings, we are in this pragmatic dimension. Parody both distances us and involves us as perceivers; it always has an impact” (Hutcheon, 2000, p. xiii).

Hutcheon (1991, p. 87) ainda coloca que “[a] contradição é típica da teoria pós-modernista. A descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal)”. Relacionando fadas – as quais simbolizam a leveza e a essência da natureza – ao mesmo tempo que infligem extrema violência sobre os mais diversos personagens, Warner ludicamente convida o leitor a repensar o mundo em que vive. Dessa maneira, Warner não nega a história obscura das fadas, mas acaba subvertendo a ideia do que os leitores já detêm acerca das fadas, em sua contemporaneidade, além de tratar dos relacionamentos entre os diferentes, entre o centro e a periferia e entre os discursos hegemônicos com os das minorias de uma forma que somente naquele período começavam a tratar efetivamente.

Nos contos de Warner, as fadas possuem asas, mas somente os serviçais podem usá-las para voar, pois precisam se movimentar incessantemente, ao contrário daquelas que estão confinadas na corte. Esse detalhe frustra um pouco o leitor, que espera que todas as fadas voem com naturalidade. No entanto, podemos interpretar esse detalhe como uma metáfora para as amarras sociais que nos impedem de termos total acesso à liberdade e de atingirmos a plena felicidade, lembrando-nos frequentemente que precisamos ter os “pés no chão”. Além disso, são as fadas do gênero feminino que reinam sobre tudo e todos, uma tentativa de resgate de antigos mitos, especialmente celtas, onde a deusa era a mãe natureza, que era inspiração de suas orações, e também de colocar o papel feminino em destaque. Ainda que esta característica se pareça com uma sátira social, ou seja, a mulher somente poderia reinar no mundo da fantasia e não no mundo real – monarcas mulheres apontam as discrepâncias do mundo patriarcal de sua contemporaneidade, onde a maioria absoluta é de governantes do gênero masculino.

De um modo geral, uma das principais características da literatura que nasce com o ímpeto pós-moderno, e a qual é verificada neste trabalho de pesquisa, revela-se pela sua necessidade de apropriar-se de outros textos. A literatura da pós-modernidade se utiliza da metanarrativa – da metaficção, do meta-teatro, da meta-história. Apresenta necessidade de trazer o passado ao presente para questioná-lo e parodiá-lo. Suas relações dialógicas se fazem com a história e os mitos, com a ciência e a filosofia, com o folclore, com a literatura canônica e com a sociedade. Não há texto que possa escapar de seu escrutínio e crítica.

4.2 Diálogos em Momentos de *Wirre Gedanken*

Como Linda Hutcheon afirma “[a] paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (Hutcheon, 1991, p. 165). Em poucas palavras, Hutcheon descreve a

paródia como uma das características mais presentes no pós-modernismo. Além disso, Hutcheon explica o comentário de Umberto Eco sobre o “jogo da ironia” em textos literários, dizendo que este

[...] está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema. Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, [Eco] dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que ‘já foi dito’ precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. (Hutcheon, 1991, p. 62; grifo da autora).

Ao delinear sua abordagem sobre a dialogia, Bakhtin elabora sobre as “palavras bivocais”, ou seja, duas vozes interagindo em enunciados. O autor chama de estilização, quando as duas vozes parecem estar em acordo, e de paródia, quando estão em desacordo, ainda que tanto a estilística quanto a paródia não resistam ao impulso do texto original (Bakhtin, 2015). O que acontece em ambas as situações dialógicas é que, ao apropriar-se do discurso de alguém, o autor preenche essa palavra com suas próprias intenções. Assim, para Bakhtin, a palavra, na linguagem,

[...] é uma palavra semialheia; só se torna palavra [de alguém] quando o falante a satura de sua intenção, de seu [sotaque], assume o domínio da palavra, fá-la comungar em sua aspiração semântica e expressiva. Até esse momento de apropriação, a palavra não está numa língua neutra e impessoal (pois não é do dicionário que o falante tira a palavra!), mas de lábios alheios, em contextos alheios, a serviço de intenções alheias: é daí que deve ser tomada e tornada sua (Bakhtin, 2015, p. 69).

Hutcheon (2000, p. 72; grifos da autora) explica a “palavra bivocal” bakhtiniana e até a relaciona com os estudos da metaficção pós-moderna:

É a teoria de Bakhtin, se não sempre sua prática, que permite olharmos para a paródia como uma forma de discurso ‘duplo direcionado’. Teóricos recentes da intertextualidade têm argumentado que tal dialogismo intertextual é uma constante de toda a literatura de vanguarda. [...] A paródia da metaficção pós-moderna e as estratégias retóricas irônicas que ela emprega são talvez os exemplos modernos mais claros da palavra ‘bivocal’ bakhtiniana. Sua dupla orientação textual e semântica os torna centrais para o conceito bakhtiniano de ‘discurso relatado’ como discurso *dentro* e *sobre* o discurso – uma definição nada ruim de metaficção. As duas vozes textuais da ficção irônica e paródica combinam-se dialogicamente; elas não se anulam.⁶⁶

⁶⁶ “It is Bakhtin’s theory, if not always his practice, that allows for looking at parody as a form of ‘double-directed’ discourse. Recent theorists of intertextuality have argued that such intertextual dialogism is a constant of all avant-garde literature. [...] Postmodernist metafiction’ parody and the ironic rhetorical strategies that it deploys are perhaps the clearest modern examples of the Bakhtinian ‘double-voiced’ word. Their dual textual and semantic orientation makes them central to Bakhtin’s concept of ‘reported speech’ as discourse *within* and *about* discourse – not a bad definition of metafiction. The two textual voices of ironic and parodic fiction combine dialogically; they do not cancel each other out.” (Hutcheon, 2000, p. 72; the author’s emphases).

Podemos perceber que, por meio de seus contos, Warner apropria-se de outros textos e satura-os com sua própria intenção. Assim, podemos verificar mudanças em cenários ou em personagens, mas, ainda assim, podemos nos lembrar dos textos originais com os quais a autora estabelece diálogos. Como comentamos, *wirre gedanken* tem uma relação internalizada com a maneira com que Warner escrevia seus contos. Esses momentos de *troubled thoughts*, pensamentos perturbados, tão característicos na literatura pós-moderna, faz com que o leitor seja levado pela sensação estranha de que está perdido em algum ponto da leitura do texto, especialmente, se ele reconhecer alguns dos intertextos que ali se encontram; ou ainda, o leitor pode se dar conta sobre o quão confusa e perdida nossa sociedade está, quando nos referimos a valores sociais.

Hutcheon descreve o pós-modernismo como algo que incorpora e desafia pensamentos e teorias. A estudiosa afirma que

[...] a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. (Hutcheon, 1991, p. 28)

Os três contos selecionados para esta análise remetem a textos passados e até contemporâneos, com alterações de enredo, de personagens e de suas estruturas Secundárias (pedindo licença para utilizarmos a terminologia de Tolkien). Nesse viés, temos o caso de “The Five Black Swans”, em que o texto parodiado foi a história de Thomas, the Rhymer. No processo de paródia, alguns detalhes sofreram alteração e, até o curso da História se altera destacando a morte da rainha das fadas daquele reino, Tiphaine, e não a morte de Thomas propriamente dita. Além disso, “The Blameless Triangle” pode ser lido como uma paródia de *Os Músicos de Bremen*, história que trata de um grupo de animais que após não servirem mais para suas posições decidem seguir uma nova trajetória para se tornarem músicos. A paródia que Warner faz, também nos faz questionar os posicionamentos sociais a respeito de como a velhice leva os humanos ao esquecimento, deixando-os desprezados e abandonados até o momento de sua morte. Diferente daqueles animais em *Os Músicos de Bremen*, no entanto, quatro das cinco fadas retornam à sua casa, no reino de Wirre Gedanken, após a morte da rainha que os abandonou.

Precisamos deixar claro que “paródia” não é sinônimo de “intertextualidade”, apesar da intertextualidade também nos interessar para as nossas análises. Enquanto a paródia requer uma atividade discursiva mais estrutural, em seu interior, podemos observar o adicional de um

número de intertextos com outros textos – o que pode confundir ainda mais o leitor (*wirre gedanken*). Ao definirmos intertextualidade, de maneira mais abrangente, sabemos que ela diz respeito à presença de diferentes textos trazidos, de maneira consciente ou inconsciente, pelo autor para dentro de seu próprio texto. Em *Intertextualidade: Diálogos Possíveis* (2008), de Ingedore G. Villaça Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante, há diversos apontamentos sobre o tema, inclusive sobre a diversidade de abordagens em que a intertextualidade se encontra. Para as autoras,

[a] intertextualidade [...] ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (domínio estendido de referências, *cf.* Garrod, 1985) dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação. (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008, p. 17)

Dando prosseguimento a esses apontamentos, as autoras especificam o termo, mostrando suas especificações e termos derivados. É assim que elas abordam como os intertextos são encontrados em diversos meios de comunicação e nas diversas artes, desde o meio linguístico ao meio literário. Tudo isso é apresentado de forma didática e com exemplos selecionados que auxiliam na compreensão:

Diversos tipos de intertextualidade têm sido relacionados, cada qual com características próprias: intertextualidade temática; intertextualidade estilística; intertextualidade explícita; intertextualidade implícita; autotextualidade; intertextualidade com textos de outros enunciadores, inclusive um enunciador genérico; intertextualidade ‘das semelhanças’ e ‘das diferenças’ (no dizer de Sant’Anna, 1985); intertextualidade intergenérica; intertextualidade tipológica. (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008, p. 17-8)

Ao considerarmos os contos aqui analisados, entendemos que a intertextualidade está implícita em suas narrativas, ou seja, acontece

[...] quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário. (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008, p. 30)

Com a intertextualidade implícita, o autor pode inserir outros textos e ficará a cargo do leitor interpretá-lo de maneira que venha contribuir à crítica que o escritor deixou em seu texto. São diversas as maneiras de encontrarmos esse tipo de intertextualidade em textos. Como as autoras colocam, os intertextos podem se encontrar de diversas formas e com objetivos variados (crítica, memória, revisitação ou inspiração, entre outros). Além disso, a intertextualidade

implícita tem diferenças com o plágio. Ela acontece quando o escritor espera que seu público leitor entenda a referência que ele traz no texto. Por outro lado, quando o escritor não tem intenções de que o seu leitor encontre / lembre-se da referência usada, isso pode ser considerado plágio. Assim, sempre é bom ter em mente o que Bakhtin fala sobre as relações dialógicas nos textos – todo texto é sempre metade de uma outra pessoa, ele “só se torna palavra [de alguém] quando o falante a satura de sua intenção, de seu [sotaque], assume o domínio da palavra, fá-la comungar em sua aspiração semântica e expressiva” (Bakhtin, 2015, p. 69).

4.3 *Kingdoms of Elfin* e Algumas Interrelações Dialógicas Possíveis

Kingdoms of Elfin é composto por dezesseis contos que têm como foco os relacionamentos das fadas entre si e com personagens humanos. Como já explicitado, os contos possuem metáforas que remetem e criticam a maneira como o ser humano vive em sociedade, mostrando o quão cruel e seletivo o ser humano pode ser, principalmente no contexto em que os contos foram escritos. “The One and the Other”, “The Five Black Swans” e “The Blameless Triangle” abordam temáticas a respeito da crueldade, ostracismo ou indiferença com que pessoas à margem da sociedade são tratadas e o quão previsível é sua exclusão em determinadas situações de suas vidas, ou seja, sua exclusão social é condicionada pelas suas diferenças, pelo etarismo ou pela condição financeira precária.

A leitura dos contos de Warner nos leva para diferentes partes da Europa e, também, cativa nossa mente com o fascínio do mundo feérico. Os dois primeiros contos do livro são, da mesma forma, os dois primeiros contos aqui analisados – tecnicamente, “The Five Black Swans” é a sequência de “The One and the Other”. Assim, os dois contos têm, como rainha, a fada Tiphaine, em momentos diferentes de seu reinado em Elfhame. Já, em “The Blameless Triangle”, a história se passa em Wirre Gedanken, sob o reinado da fada Balsamine. Por causa da distorção temporal que se conjuga com as variações múltiplas da noção que temos dos tempos inferidos pelos intertextos, podemos afirmar que as histórias se passam em um sem-tempo, em um lastro atemporal difícil de assimilar.

Como já mencionamos, todos os contos em *Kingdoms of Elfin* têm algum intertexto que varia entre contos populares do folclore, obras de contos de fadas antigos, textos de pensadores filosóficos, crenças religiosas – principalmente as cristãs – entre diversas outras fontes. As crenças cristãs e pensamentos religiosos presentes nos contos são questionados e parodiados em diversos momentos, desde a fé a ponto de mover montanhas até o poder do exorcismo. A presença de dizeres populares a respeito das fadas é bem presente e, por vezes, questionada,

nos contos, ou seja, a crença popular indica que são seres pequenos, menores que humanos, que roubam bebês, que não podem ser vistos por humanos e que são imortais:

A misteriosa tribo das fadas é erroneamente suposta ser imortal e muito pequena. Na verdade, elas são de pequena estatura humana e de simples aparência humana. Elas nascem e, eventualmente, morrem; mas sua longevidade e seu hábito de permanecerem com boa aparência, esbeltas e sem mácula até a hora da morte levou o Reino das Fadas a ser chamado de Terra da Juventude.⁶⁷ (Warner, 2018, p. 17)

Nesse sentido, esta seção mostra algumas análises sobre algumas das interações dialógicas que parecem ter-se estabelecido em “The One and the Other”, em “The Five Black Swans” e em “The Blameless Triangle”. As análises consideraram as características da fantasia e do maravilhoso – base fundamental da narrativa de todos os contos reunidos em *Kingdoms of Elfin*, assim como o delineamento paródico dos contos e alguns intertextos neles presentes, os quais reúnem tanto personagens ficcionais como menções a personalidades históricas. Como resultado, verificamos que os contos possuem características da ficção pós-moderna e servem de crítica paródica à sociedade ocidental de tempos passados, cujos costumes e falsas morais relacionadas à exclusão social, cultural e etária ainda se repetiam nos anos de 1970. Dessa maneira, as ideias de Vladimir Propp (2001) sobre os contos de fadas, as de Linda Hutcheon (2000) sobre a paródia e as de Mikhail Bakhtin (2015, 2017) sobre o dialogismo foram relevantes ao desenvolvimento das análises que seguem.

4.3.1 “The One and the Other” – Nem Fada, Nem Humano: O *Changeling* do Folclore Europeu

“Onde mergulha o planalto rochoso
De Sleuth Wood, no lago,
Ali fica uma ilha frondosa
Onde as garças que, ao bater suas asas, acordam
Os ratos d’água sonolentos;
Lá, nós escondemos nossos açudes de fadas, / Cheios de frutinhas
E das mais vermelhas cerejas roubadas.
Venha, ó criança humana!
Para as águas e o selvagem
Com uma fada, de mãos dadas,
Pois o mundo está mais cheio de pesar do que você pode entender. [...]”⁶⁸

William Butler Yeats – 1889

⁶⁷ “The mysterious tribe of fairies are erroneously supposed to be immortal and very small. In fact, they are of smallish human stature and of ordinary human contrivance. They are born and, eventually die; but their longevity and their habit of remaining good-looking, slender and unimpaired till the hour of death has led to the Kingdom of Elfin being called the Land of the Ever-Young” (Warner, 2018, p. 17).

⁶⁸ Excerto do poema “The Stolen Child”: “Where dips the rocky highland / Of Sleuth Wood in the lake, / There lies a leafy island. / Where flapping herons wake / The drowsy water-rats; / There we’ve hid our fairy vats, / Full of berries / And of reddest stolen cherries. / Come away, O human child! / To the Waters and the wild / With a faery, hand in hand, / For the world’s more full of weeping than you can understand. / [...]” (Yeats, 1996, p. 18; author’s emphasis).

O primeiro conto de *Kingdoms of Elfin*, “The One and the Other”, narra a história de dois bebês trocados: um bebê fada deixado no mundo humano no lugar de um bebê humano levado para Elphame, reino feérico da Rainha Tiphaine, uma provável alusão à Tiphaine Raguenel, la Fée (a fada) (Figura 1), personagem histórica que viveu entre os anos de 1335 e 1373, em Dinan, no extremo noroeste da França (Geneanet, 2008). Os poucos textos que a mencionam falam sobre o seu grande conhecimento em filosofia e astronomia e como previu a vitória de seu marido, Bertrand du Guesclin, contra Thomas de Canterbury. Certamente, uma personagem quase apagada da história mundial, mas resgatada como uma monarca fada poderosa tanto em “The One and the Other” como em “The Five Black Swans”.

Figura 1: Tiphaine Raguenel, la Fée – 1335-1373



(GENEANET, 2008)

Podemos perceber que o enredo de “The One and the Other” se constitui como uma paródia da lenda sobre o *changeling*, o qual é uma

[...] figura folclórica irlandesa, escocesa e ocasionalmente bretã. Bebês FADA eram pequenas passas murchas, feias de serem vistas, mais como velhos sábios do que recém-nascidos adoráveis. Como resultado, os pais fadas eram tentados a roubar bebês humanos rechonchudos e alegres, deixando em seu lugar a prole de fadas encantadas. Assim, existe uma forte tradição de rituais de proteção, inclusive dar apelidos às crianças, para que as fadas não possam conhecer seus verdadeiros nomes e assim ganhar poder sobre as almas das crianças.⁶⁹ (Monaghan, 2014, p. 86; grifo da autora)

⁶⁹ “changeling: Irish, Scottish, occasionally Breton folkloric figure. FAIRY babies were withered little raisinettes, ugly to look at, more like wizened old people than darling newborns. As a result, fairy parents were tempted to steal away chubby, cheery human babies, leaving enchanted fairy offspring in their place. Thus a strong tradition exists of protective rituals, including having nicknames for children so that the fairies cannot know their true names and thus gain power over the souls of the children” (Monaghan, 2014, p. 86; author’s emphasis).

Como verificado acima, os *changelings* fazem parte do folclore europeu. Eles aparecem em várias histórias, mitos orais e baladas, como a recontada poeticamente por William Butler Yeats em “The Stolen Child”, e têm transpassado anos. Originaram-se por causa dos raptos de bebês (Figura 2) ou para justificar crianças com autismo ou Síndrome de Down, condições não entendidas em tempos antigos. A partir disso, muitas teorias e técnicas foram elaboradas para que os bebês não fossem roubados ou o que fazer no caso de tentar recuperar os bebês levados.

Figura 2: *Fairies around a Child in a Rocking Crib – 1920*



(Warwick, 2007)

Hutcheon (2000, p. xii) elabora que a paródia é “[...] uma forma de repetição com distância crítica irônica, marcando a diferença ao invés da similaridade”.⁷⁰ Ao longo de nossas pesquisas, encontramos muitas histórias ficcionais sobre *changelings*, tais como os mais recentes *The Replacement* (2010), de Brenna Yovanoff, *Cuckoo Song* (2014), de Frances Hardinge, e *The Changeling’s Journey* (2022), de Christine Spoons. Além dessas, encontramos dezenas de histórias reportadas (geralmente em cortes judiciais) sobre *changelings* e escritas por pessoas comuns de tempos mais antigos. Destas últimas, todas variam entre si, mas o elemento comum entre elas é que não há comentários sobre o que poderia ter acontecido com o suposto bebê humano que havia sido roubado pelas fadas, ou sobre como poderia ter sido a sua experiência vivendo em um mundo tão diferente do seu. Obviamente, por não ter sido

⁷⁰ “I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity” (Hutcheon, 2000, p. xii).

realmente trocado e porque o realismo deve prevalecer em relatos criminais, nenhum escritor dos tempos mais antigos ousou imaginar essa situação.

Como escritora de fantasia, Warner procura recontar a lenda do *changeling*, tratando, além do lado da criança fada, o lado da criança humana, enquanto foca na crítica à sociedade, a qual é incapaz de incluir aqueles que são diferentes. A narrativa acompanha de perto a vida dos dois personagens. Tanto Adam (fada) como Tiffany (humano) se encontram na fronteira entre dois mundos, sem conseguir pertencer a nenhum deles de forma completa.

Partindo das descrições das fadas feitas por Warner em suas histórias, ficamos sabendo que elas são criaturas pequenas, menores que humanos e algumas com a pele verde. Como já comentamos, elas possuem asas, ainda que somente os servos e empregados tenham a permissão para voar. Fadas da corte são conhecidas por nunca deixarem o chão. Quando um bebê fada é mandado para o mundo dos humanos para ser trocado por um bebê humano, o qual também será considerado *changeling*, suas asas são cortadas e lhe é dado um elixir de mortalidade para que envelheça de maneira semelhante aos humanos:

Adam não podia voar. O reino das fadas é uma sociedade aristocrática e ciosa de seus privilégios. Antes de um bebê fada ser enviado ao mundo humano, suas asas são extirpadas e ele recebe uma dose de elixir de mortalidade, composto das lágrimas e excrementos dos *changelings*. Nenhum dos processos é totalmente satisfatório.⁷¹ (Warner, 2018, p. 5)

Obviamente, o *changeling* é um ser que nunca se adapta completamente ao mundo em que foi destinado a viver e sofre com o reconhecimento de suas diferenças. No caso do bebê humano que chega a algum dos reinos das fadas, este também irá passar por procedimentos que, aos olhos humanos, são cruéis e doloridos para o bebê. Esses procedimentos parecem similares aos batizados realizados em nosso mundo, no entanto, são dolorosos e invasivos:

Elfhame é pagã. Não tem batismos. Mas quando uma criança humana é levada para lá, há uma semana de cerimônias. Todos os dias uma doninha em jejum morde o pescoço da criança e bebe seu sangue por três minutos. A quantidade de sangue bebido por cada doninha sucessivamente (que é pesada antes e depois da bebida) é substituída pelo mesmo peso de uma destilação de orvalho, fuligem e acônito. Embora a troca de sangue pelo fluido não cancele a natureza humana (a destilação é apenas aproximada: o sangue de fada contém vários componentes não passíveis de an, um dos quais acredita-se ser o ar magnético), ele dá uma longevidade considerável; acima de cento e cinquenta anos é o período habitual. Durante os sete dias, a criança pode sofrer algumas cólicas agudas, mas poucos morrem. No oitavo dia, ela é julgada suficientemente desumanizada para receber seu novo nome.⁷² (Warner, 2018, p. 1-2)

⁷¹ “Adam could not fly. Elfindom is an aristocratic society, and jealous of its privileges. Before an elf-baby is sent into the human world its wings are extirpated and it is dosed with an elixir of mortality, compounded from the tears and excrement of changelings. Neither process is wholly satisfactory” (Warner, 2018, p. 5).

⁷² “Elfhame is in Heathendom. It has no christenings. But when a human child is brought into it there is a week of ceremonies. Every day a fasting weasel bites the child’s neck and drinks its blood for three minutes. The amount

Com seus próprios métodos eles preparam o humano para viver e ser criado dentro dos padrões que o reino das fadas exige. Quando nos deparamos, logo no primeiro conto de Warner, com esses atos de insensibilidade com os humanos e, também, com relacionamentos complexos entre seres de dois mundos, percebemos que a leitura não é indicada para crianças pequenas. Além disso, os contos de Warner não parecem se preocupar com uma moral pedagógica, própria dos contos de fadas indicados para crianças.

Talvez, bebês fadas sejam deixados pelas suas mães fadas em um mundo diferente, por causa do fascínio que as fadas têm pela beleza, pela nobreza e pela juventude – característica que também humanos em nossa sociedade valorizam. A narradora conta que

[p]ouco antes de Willow Leaf o dispensar, uma menina nasceu de uma das damas mais bonitas da corte. A fertilidade é rara entre a aristocracia das Fadas, embora bastante comum entre as fadas que trabalham. [...] Seja como for, as fadas aristocráticas gostam apaixonadamente de crianças e um nascimento nos círculos da corte é uma ocasião de muito regozijo.⁷³ (Warner, 2018, p. 8)

O destaque da narradora usando o superlativo “uma das mais bonitas da corte” nos mostra que a beleza era certamente considerada um ponto crucial ao se manter uma criança no mundo das fadas. Outro traço a se destacar é que a menina nasceu na corte, dando certo privilégio de ser mantida em seu mundo e não ser trocada por outro.

Ao falar sobre a função dos personagens em seu livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Propp (2001, p. 21) destaca que o antagonista causa danos ou prejuízos a um dos membros da família e rapta uma pessoa. O que acontece em “The One and the Other”, depois do rapto do bebê humano, é que um bebê do próprio reino das fadas é enviado a um mundo estranho, cheio de desafios, para que haja a troca entre o humano e a fada. Danos e prejuízos são, também, infligidos sob as fadas de “The Blameless Triangle”, que como Tiffany, o bebê humano de “The One and the Other”, partem para um exílio, uma vez que as rainhas de ambos os casos, não os mantêm como escolhidos.

of blood drunk by each successive weasel (who is weighed before and after the drinking) is replaced by the same weight of a distillation of dew, soot, and aconite. Though the blood-to-ichor transfer does not cancel human nature (the distillation is only approximate: elfin blood contains several unanalyzable components, one of which is believed to be magnetic air), it gives considerable longevity; up to a hundred and fifty years is the usual span. During the seven days, the child may suffer some sharpish colics, but few die. On the eighth day it is judged sufficiently inhumanized to be given its new name” (Warner, 2018, p. 1-2).

⁷³ “Shortly before the Willow Leaf dismissed him, a girl baby was born to one of the handsomest ladies at court. Fertility is rare among the Elfin aristocracy, though common enough among working fairies. [...] Be this as it may, aristocratic fairies are passionately fond of children and a birth in court circles is an occasion for much rejoicing” (Warner, 2018, p. 8).

Uma outra função do antagonista nos contos maravilhosos, segundo Propp (2001, p. 22), é a de infligir danos corporais a outros personagens da história. No caso de Adam, em “The One and the Other”, suas asas são removidas ainda quando bebê. Por outro lado, Tiffany passa pelo processo de desumanização que é doloroso e parte de sua essência humana se perde nesse processo. No entanto, em um conto maravilhoso típico, o resultado da violência é, geralmente, revertido, ao final, como Propp (2001, p. 22) exemplifica:

A criada, com uma faca, arranca os olhos de sua ama. A princesa corta os pés de Katomá. É interessante notar que estas formas também representam (do ponto de vista morfológico) um roubo. Por exemplo: a criada guarda os olhos no bolso e os leva embora; posteriormente eles serão recuperados pelos mesmos meios que os demais objetos roubados, e recolocados no devido lugar. O mesmo acontece com um coração arrancado.

No entanto, nos contos de Warner, não há final feliz. As asas de Adam não tornam a crescer, apesar de ter a oportunidade de passar seus últimos dias no mundo humano do qual foi retirado, Tiffany morre no mais profundo desalento – não há reviravolta do azar dos personagens, não há redenção para nenhum deles. Também Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein e Banian, em “The Blameless Triangle”, são deixados à mercê da sorte por não serem mais necessários à corte. Esses personagens enfrentam dificuldades e, também, acabam causando danos a outros personagens – um sacerdote morre por causa desses personagens e eles precisam roubar alimentos de ciganos e de mercearias.

Além dessas características para os antagonistas dos contos de fada, podemos encontrar outros requisitos apontados por Propp (2001, p. 22), tais como: “Ele provoca um desaparecimento repentino; [...] expulsa alguém; [...] efetua uma substituição; [...] encarcera ou retém alguém”. Sobre os contos de fadas, o teórico afirma que

[...] podemos ver que esse tipo de conto começa por uma certa situação de *carência* ou *penúria* o que leva a uma procura, análoga à procura no caso do dano-agressão. Daí a conclusão de que a carência pode ser examinada como um equivalente morfológico, por exemplo, do roubo. [...] Assim, vemos que bem freqüentemente [*sic*] o conto, deixando de lado o dano, começa diretamente pela carência. [...] A carência, tal como o roubo, determina o momento seguinte da intriga [...]. (Propp, 2001, p. 23).

No entanto, “o momento seguinte da intriga”, que geralmente seria o ato heroico de algum dos protagonistas para resgatar o objeto ou a pessoa roubada, não acontece como o esperado de um conto de fadas em “The One and the Other”. Sabemos que as duas crianças foram entregues à própria sorte e que ninguém procurará por elas. A mãe fada e a sua sociedade são coniventes com o ato da troca e a mãe humana está muito preocupada com outros afazeres,

incapaz de acompanhar todos os desdobramentos que levaram ao roubo de seu bebê humano. Nesse sentido, não há esperança para eles e nem final feliz.

O livro *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore* (2014), de Patricia Monaghan, traz uma definição completa quando se refere a *changelings*. Contudo, as práticas para lidar com essas situações eram cruéis e possivelmente usadas como desculpa para tortura infantil. No trecho destinado a essa definição a autora destaca que realizar o batismo de um recém-nascido era imprescindível, pois o batismo tornava a criança não atraente para as fadas (Monaghan, 2014). Além disso,

[a]lgumas vezes os pais humanos tentavam forçar o retorno de seus filhos, expondo o bebê fada aos elementos. Há provas trágicas de que tais crenças foram ocasionalmente usadas para desculpar o abuso e até mesmo o assassinato de crianças que podem ter sido indesejadas ou deficientes. No País de Gales, os supostos *changelings* eram afastados ao serem expostos aos elementos, mortos de fome ou afogados, na crença de que as fadas viriam resgatar seus familiares perdidos.⁷⁴ (Monaghan, 2014, p. 86)

Apesar de Adam não ter sido exposto a nenhuma das torturas citadas pelos supostos pais para conseguirem seu bebê humano de volta, ele passa por dificuldades em sua alimentação, por não se adaptar ao leite materno e também pela exclusão social. Paradoxalmente, o bebê fada é ironicamente chamado de Adam, que, assim como o primeiro homem que aparece na Bíblia cristã, foi expulso do Jardim do Éden, do Paraíso, em que vivia e precisou se adaptar ao novo mundo em que foi inserido.

Adam se achava estranho e em um momento em que brincava com seus colegas em um rio congelado, o gelo se parte e eles caem no rio. Apesar de todos terem se saído bem da situação, um dos meninos ficou com febre e acabou falecendo. No velório do menino, Adam escutou o ministro dizer seu nome (ao referir-se ao Adão bíblico) e pensou que poderia ter causado a morte do menino, comparando-se, então, ao anjo da morte:

‘Pois como em Adão todos morrem’ foram as palavras. Ele não era o único Adam na aldeia, mas tinha certeza de que as palavras haviam sido ditas a seu respeito. Era como se ele tivesse ouvido um segredo importante. Pensando bem, ele decidiu que deveria ser o Anjo da Morte. Ele tinha muitas vezes ouvido sua mãe e Ailie dizerem que ele não era como os outros.⁷⁵ (Warner, 2018, p. 6)

⁷⁴ “Sometimes human parents attempted to force the return of their children by exposing the changeling to the elements. There is tragic evidence that such beliefs were occasionally used to excuse the abuse and even murder of children who may have been unwanted or handicapped. In Wales, alleged changelings were driven away by being exposed to the elements, starved, or drowned, in the belief that the fairies would come rescue their lost kin” (Monaghan, 2014, p. 86).

⁷⁵ “‘For as in Adam all die’ were the words. He was not the only Adam in the village, but he felt sure that the words had been spoken of him. It was as if he had heard an important secret. Thinking it over, he decided he must be the Angel of Death. He had often heard his mother and Ailie say he was not like the others” (Warner, 2018, p. 6).

Apesar de na narrativa não parecer que Adam se sente plenamente culpado pela morte do menino, é possível perceber que o fato de ele se sentir diferente inflige certo nível de culpa em seu pensamento. Assim, como Adão e Eva foram culpados de desencadearem o pecado pelo mundo e serem a causa da morte humana, Adam também se sente um pecador indesculpável.

Na chegada à sua família humana, Adam não conseguiu se adaptar ao leite materno humano, uma alusão a seguinte lenda celta de que o leite simboliza a língua materna, a forma com a qual a criança terá que se acostumar para poder se comunicar em sociedade. Stephen Greenblatt (2005, p. 184-185) mostra quando cita um personagem irlandês do século XVI falando sobre a colonização inglesa: “[...] a criança que suga o leite da ama deve necessariamente aprender sua primeira fala dela, a qual, sendo a primeira que é transmitida à sua língua, é sempre mais agradável para ele [...]”.⁷⁶ No conto de Warner, a não-adaptação de Adam leva a criada a ter uma ideia inusitada, que, se pensarmos, seria improvável de acontecer a uma criança humana:

Ailie⁷⁷ lavou o trapo, mergulhou-o no leite e ofereceu-o ao bebê. Ele não o aceitou e olhou para ela com olhos verdes e brilhantes. Isto fez com que ela o colocasse entre os filhotes da gata. O bebê sugou a gata, que ronronou e deitou sua pata sobre ele. Assim, ele continuou por três dias, o bebê recusando o peito da Sra. Tod e Ailie fingindo que ele pegou o trapo de leite, pois ela não se preocupou em falar sobre a gata.⁷⁸ (Warner, 2018, p. 2)

Se Warner realmente quis se referir à lenda celta, que língua Adam aprenderia? A lenda trata da miscigenação das raças, o que seria capaz de deixar Adam ainda mais estranho aos olhos da sociedade.

Tiffany, o humano de estimação da corte de Tiphaine, foi o amante da rainha por treze anos. Apesar de viver em comunidade com todos os que habitavam a corte, nenhuma outra dama poderia tocar em Tiffany, enquanto ele fosse marcado pela *Green Ribbon* – fita verde – que significava posse exclusiva da rainha:

Ele era o animal de estimação e o prazer de todos e todos os seus desejos eram atendidos – salvo um. Desde o dia em que ele viu a criada abrir suas asas e voar para buscar uma fronha, ele ficou encantado com a possibilidade de receber um par de asas.

⁷⁶ “[...] the child that sucketh the milk of the nurse must of necessity learn his first speech of her, the which being the first that is enured to his tongue is ever after most pleasing unto him” (Greenblatt, 2005, p. 184-185).

⁷⁷ Ailie é um nome de origem escocesa. Talvez haja, da parte de Warner, alguma sugestão sua quanto às lendas celtas que tratam da amamentação.

⁷⁸ “Ailie washed out the rag, dipped it in milk, and offered it to the baby. It would not take it, and looked at her with staring green eyes. This put it into her head to lay it among the cat’s kittens. The baby sucked the cat, who purred and laid her paw over it. So it went on for three days, the baby refusing Mrs. Tod’s breast and Ailie pretending it took the milk rag – for she did not care to speak of the cat” (Warner, 2018, p. 2).

Seu tutor lhe explicou que as asas não podem ser presas nas costas de um humano, e lhe contou a história de Ícaro. Sua governanta lhe garantiu que voar é uma sensação horrível e que certamente o deixaria enjoado.⁷⁹ (Warner, 2018, p. 3)

Voar é um fascínio para muitas pessoas e não foi diferente com Tiffany. Como já dissemos anteriormente, uma das características que mais chamam a atenção em fadas é a sua capacidade de voar. O desejo de voar transmite a sensação de liberdade e a comparação de Ícaro com Tiffany é muito representativa.

Contudo, o final trágico de Ícaro⁸⁰ não se repete com Tiffany. Ao se dar conta do interesse de seu humano em voar e perceber que ele frequentava locais dos servos para estudar o ato, a rainha rapidamente o repreendeu:

‘Não te mandei trazer à Elfhame’, disse ela, ‘para andar atrás de asas e fazer companhia a pessoas que, por mais úteis e necessárias que sejam, não são melhores do que pardais’. Você deve tirar a ideia de voar de sua cabeça. Se não o fizer, você será mandado embora e nunca mais me verá’.

Seu rosto, seu pescoço, suas mãos se tornaram escarlate. Suas orelhas se destacaram como bandeiras em um vendaval.

‘Prometa-me, Tiffany’.

Ele prometeu de todo o seu coração.⁸¹ (Warner, 2018, p. 4-5)

O interesse em atingir o alto, em atingir a grandeza, leva os dois a serem repreendidos de alguma forma, mesmo que a disciplina aplicada a Ícaro tenha sido instantaneamente mortal, a de Tiffany foi somente um aviso do que viria a acontecer posteriormente. Ainda melhor, é de se pensar que a repreensão aplicada a Tiffany o salvou de uma morte próxima, sendo obediente e não correndo o risco de produzir asas com materiais que certamente falhariam. Assim, Tiffany continua com sua vida, que por mais que seja satisfatória, não é exatamente a que receberia no mundo humano, que é sua essência.

⁷⁹ “He was everybody’s pet and pleasure and his every wish was indulged—save one. From the day when he saw the undernursemaid spread her wings and fly off to fetch a pillowcase, he was wild to be given a pair of wings. His tutor explained to him that wings cannot be fastened to a human back, and told him the story of Icarus. His governess assured him that flying is a horrible sensation and would certainly make him sick” (Warner, 2018, p. 3-4).

⁸⁰ O mito de Ícaro faz menção a fuga de Ícaro e seu pai após serem condenados por suas atitudes. Para fugir de uma torre ao qual estavam destinados a passarem seus últimos dias, Dédalo, pai de Ícaro, constrói dois pares de asas para que eles pudessem sair voando da torre. Sendo assim, avisou o filho que não deveriam voar muito alto para não aquecer a cera e as asas se desmancharem e também não muito baixo, para que a umidade do mar não fizesse as penas pesarem, fazendo com que eles caíssem. No entanto, Ícaro, tentado pelo prazer de voar, decide ir mais alto. O ponto culminante é a sua morte e o arrependimento de seu pai por permitir que seu filho passasse por aquilo (O mito, 2017).

⁸¹ “‘I did not have you fetched to Elfhame,’ said she, ‘to gape after wings and keep company with people who, however useful and necessary they may be, are no better than sparrows. You must put all thought of flying out of your head. If you do not, you will be sent away and never see me again.’ / His face, his neck, his hands turned scarlet. His ears stood out like flags in a gale. / ‘Promise me, Tiffany.’ / He promised with all his heart” (Warner, 2018, p. 4-5).

Após Tiffany ser dispensado de ser o amante exclusivo da rainha, nasce na corte uma menina. Titânia foi o nome escolhido para a linda bebê. Ela cresce sendo mimada e tinha todos os seus desejos atendidos por Tiffany, que acaba se apaixonando por ela. Essa paixão é despertada pela desobediência de Titânia em voar, o que faz com que Tiffany retorne mentalmente a quando era menor e seu desejo de voar reinava dentro dele. Ao passar tanto tempo ao lado da menina e vê-la voando, despertou em si a paixão pela garota.

Em *A Midsummer Night's Dream* (2016), temos a personagem Titania – nome que provavelmente advém das filhas de Titã, apontadas em *Metamorfose*, do poeta romano Ovídio. Essa peça de Shakespeare começa mostrando uma disputa entre Titania (Figura 3), a rainha das fadas, e seu marido Oberon, pela posse de um *changeling* indiano.

Figura 3: Study for the Quarrel of Titania and Oberon – c.1849



(Paton, 2023)

Essa disputa acaba dando prosseguimento ao enredo da peça que se desenrola entre confusões e mal-entendidos. Um dos pontos importantes da peça é a falta de nitidez que os personagens têm entre o mundo concreto e o sonho, entre a realidade e a fantasia, que deve ter inspirado Warner à alusão de sua Titania em “The One and the Other”.

Apesar de no conto não termos muitos detalhes a respeito da peça de Shakespeare, percebemos que o intertexto que Warner faz altera a ordem de ação de alguns personagens. No texto de Shakespeare, quem se apaixona é Titania e ainda acredita ter sonhado com tal situação. “Meu Oberon, que visão é essa que me acode! Pensei estar enamorada de um asno.” (Shakespeare, 2016, p. 141). Quando voltamos nossa atenção a “The One and the Other”,

percebemos que quem se apaixonou é Tiffany, que ainda termina seus últimos momentos de vida delirando com o desejo de retornar ao mundo das fadas:

‘Titania! Titania! O que eles fizeram com suas asas? Por que você não voa até mim? Por que você não vem, sua criança cruel? Oh, eles a pegaram! Eles a amarraram! Ó Titânia, meu amorzinho, o que eles fizeram com você? Meu pássaro está em uma gaiola, e a gaiola tem um pano preto sobre ela. O Camareiro de Elfhame a colocou ali. Espere até eu pegá-lo! Não se agite tanto, meu pássaro. Sente-se pacientemente até que eu chegue. Eu estou a caminho. Estarei em casa antes do anoitecer. Baterei na colina – agora está tudo em ordem – a porta se abrirá. Lá estarão todos, cantando e dançando como abelhas em uma colmeia. Colmeia de fadas. Elfhame. Eles me farão bem-vindo. Mas não falarei com uma delas, não, não com a própria Tiphaine, até que eu tenha tirado o pano preto e beijado suas asas. Titania! Titania! Ó minha querida!’ Ele abraçou o travesseiro com tanta força, que as penas lhe saltaram.⁸² (Warner, 2018, p. 15)

Apesar de não viverem sua vida juntos, Adam e Tiffany se encontram no fim do conto. Na ocasião, Adam quer retirar uma amostra do sangue de Tiffany, que se encontra velho, fraco e alucinando em um quarto de pensão, pois acredita que possa ser uma fada. Nessa tentativa, ele acaba não finalizando bem o procedimento e deixa com que Tiffany sangre até a morte. Em ambas as histórias, “The One and the Other” e *A Midsummer Night’s Dream*, temos situações que remetem a sonhos. Por mais que Tiffany esteja delirando no mundo humano, isso não deixa de se encaixar em uma categoria da imaginação das personagens.

Ambas as Titânias fazem parte de uma corte e têm papéis importantes em suas narrativas. As duas personagens possuem um *changeling* e o levam para todo lugar, até que, em algum momento da história, eles lhes são tomados. Oberon convence Titania com um tipo de encantamento para esta dar-lhe o menino.

O rapto de pessoas, em geral, é mais um detalhe da tradição oral a respeito do povo feérico. No último conto de Warner, “Foxcastle”, temos um professor que é raptado pelas fadas e permanece em seu mundo por certo tempo, procurando se ajustar a uma nova noção de tempo e espaço em um mundo totalmente estranho. Contudo, ao retornar ao mundo humano, ele perde a habilidade de comunicar-se e é tido como uma pessoa com dificuldades mentais, anormal:

Ele cambaleou na direção deles, fazendo ruídos. Ele havia vivido tanto tempo com as fadas que havia esquecido seu discurso nativo; ele só conseguia tagarelar e gaguejar.

⁸² “‘Titania! Titania! What have they done to your wings? Why don’t you fly to me? Why don’t you come, you cruel child? Oh, they’ve caught her! They’ve tied her! O Titania, my little love, what have they done to you? My bird’s in a cage, and the cage has a black cloth over it. The Chamberlain of Elfhame put it there. Wait till I get at him! Don’t flutter so, my bird. Sit patiently till I come. I’m on my way. I’ll be home before nightfall. I’ll knock on the hill—it’s all brambles now—the door will open. There they’ll all be, singing and dancing like bees in a hive. Elfhive. Elfhame. They’ll make me welcome. But I won’t speak to one of them, no, not to Tiphaine herself, till I’ve pulled off the black cloth and kissed your wings. Titania! Titania! O my darling!’ He hugged the bolster to him, so hard that the feathers burst out of it” (Warner, 2018, p. 15).

Quando eles se viraram para olhar para ele, ele percebeu que estava em trapos e meio despido. As senhoras recuaram. Os jovens deram um passo à frente defensivamente. ‘Não se alarmem, não se alarmem! Ele é apenas um de nossos tontos, muito comum nestes dias – criaturas infelizes e pobres, que podem se perder para a vida. Mas inofensivo. Nosso povo do país os chama de Inocentes. Deixem-me lidar com ele’. Ele se voltou para James Sutherland. ‘Vá embora, meu pobre companheiro! Aqui está um guinéu, para comprar roupas melhores antes que o inverno o descubra’.⁸³ (Warner, 2018, p. 260).

Tiffany, após ser mandado para o mundo dos humanos, para passar seus últimos dias delirando em um quarto de uma hospedaria é, por acaso, encontrado por Adam que se interessa pelo discurso a respeito de um local que remete ao mundo das fadas. O ponto a se chegar é que, nos dois contos de Warner, “The Five Black Swans”, “Foxcastle”, e na peça shakespeariana *Sonho de uma Noite de Verão*, temos pessoas que poderiam ser tomadas como ‘loucas’, por afirmarem que viram coisas ou por sonharem com mundos diferentes.

Quanto à sorte que os dois personagens – Adam e Tiffany – não tiveram, certamente, Tiffany tem a mais desastrosa, pois é destinado a se “prostituir” e depois é descartado sem nenhum remorso por parte das fadas em um mundo que nunca foi realmente seu. Em seu exílio, na realidade humana, encontra-se em total confusão mental e em condições lastimáveis. Entendemos que essa seria uma crítica de Warner à situação de pessoas que, após não serem tão úteis ou agradáveis a uma sociedade, são abandonadas para viverem seus últimos dias na solidão.

Nessa narrativa, podemos observar uma transgressão das “normas” para a escrita de um conto de fadas típico. Por essa razão, o conto parece ser tão direcionado a adultos. Hutcheon (2000, p. 74) comenta que “Bakhtin parece ter descoberto o que [ela] acredita ser outro princípio subjacente de todo discurso paródico: o paradoxo de suas transgressões autorizadas das normas”,⁸⁴ o que pensamos acontecer na maioria dos contos em *Kingdoms of Elfin*. A experiência de vida de Warner lhe mostra que a realidade social da década de 1970 já não suscita esperança aos seres humanos. Eles precisam lutar para sobreviver, enquanto se encontram desamparados e sozinhos. Além disso, mesmo quando são enviados ao incrível

⁸³ “He staggered toward them, making noises. He had lived so long with the fairies he had forgotten his native speech; he could only gibber and stammer. When they turned to look at him, he realized that he was in rags and half-naked. The ladies started back. The young men stepped forward defensively. / ‘Do not be alarmed, do not be alarmed! He is merely one of our half-wits, too common in these days—poor unfortunate creatures, allowed to stray about for their living. But harmless. Our country people call them Innocents. Leave me to deal with him.’ / He turned to James Sutherland. / ‘Go away, my poor fellow! Here is a guinea, to buy yourself better clothing before the winter finds you out’” (Warner, 2018, p. 260).

⁸⁴ “Bakhtin seems to have uncovered what [she] believe[s] to be another underlying principle of all parodic discourse: the paradox of its authorized transgressions of norms” (Hutcheon, 200, p. 74).

mundo colorido e brilhante da fantasia, acabam tendo destinos cruéis – a esperança no sonho por um mundo mais lindo e maravilhoso acaba antes mesmo de começar.

4.3.2 “The Five Black Swans” – Apropriando-se da História de Thomas de Ercildoune

“O verdadeiro Thomas estava às margens do Huntlie;
Uma maravilha, ele espiou com seus olhos;
E lá ele viu uma senhora brilhante,
Que vinha cavalgando por Eildon Tree. [...]

O verdadeiro Thomas tirou o chapéu.
E abaixou-se até os joelhos,
‘Salve, poderosa rainha dos céus!
Pois sua nobreza na terra eu nunca vi.’

‘Oh não, Oh não, Thomas’, ela disse;
‘Esse nome não me pertence;
Eu sou apenas a rainha da bela Elfland,
Que veio aqui te visitar. [...]’.⁸⁵

Anônimo – c.1300

Provavelmente, Warner não está fazendo um contraponto com a lenda irlandesa “The Children of Lir” (Figura 4), ao escolher o título “The Five Black Swans” para esse conto, mas é tentador pensarmos sobre isso – os quatro filhos de Lir transformados em cisnes pela madrasta, por causa de sua inveja deles. Sobre o cisne branco, Sydney Vollmer (2017) comenta que “[...] muitas vezes simboliza a luz e a pureza. O povo da Irlanda pré-cristã também via os cisnes como criaturas que podiam se conectar ao Outromundo (*Otherworld*) onde os deuses e deusas viviam (Kneale). Ainda hoje, os cisnes são tratados com respeito na Irlanda”.⁸⁶

⁸⁵ Excerto da balada intitulada “Thomas, the Rhymer”, assim como podemos lê-la em *Minstrelsy of the Scottish Border*, de Sir Walter Scott (1839, p. 417): “True Thomas lay on Huntlie bank; / A ferlie he spied wi’ his e’e; / And there he saw a ladye bright, / Come riding down by the Eildon Tree. / [...] / True Thomas, he pull’d aff his cap. / And louted low down to his knee, / ‘All hail, thou mighty queen of heav’n! / For thy peer on earth I never did see.’ / ‘O no, O no, Thomas,’ she said; / ‘That name does not belang to me; / I am but the queen of fair Elfland, / That am hither come to visit thee / [...]’.

⁸⁶ “The swan often symbolizes light and purity. The people of pre-Christian Ireland also saw swans as creatures that could connect to the Otherworld where the gods and goddesses lived (Kneale). Still today, swans are treated with respect in Ireland” (Wollmer, 2017).

Figura 4: *The Children of Lir – 1924*



(Duncan, 2022)

Contudo, como observamos, os cisnes de Warner são em número de cinco e negros que (longe de qualquer discriminação quanto à cor) podem ter características contrárias aos dos brancos, ainda que possam se conectar com o Outro mundo. De qualquer maneira, achamos relevante fazer essa observação, uma vez que acreditamos que Warner conhecia a história irlandesa e sabia da importância que os cisnes têm a cultura celta. Referir-se às almas das rainhas fadas como representadas por cisnes negros faz-nos pensar sobre a essência de sua natureza, que se encontra corrompida e impura.

Também, em “The Five Black Swans”, verificamos a presença dos *changelings* que Tiphaine possuía ao final de sua vida. Como *pets* da corte, a rainha havia comprado gêmeos que o embaixador de Brocéliande havia roubado do mundo humano. Os gêmeos eram órfãos, seus pais haviam sido queimados como hereges durante as festividades de Páscoa em Madri: “Morel e Amanita eram intoleráveis desde o início. Eles roubavam, destruíam, colocavam armadilhas, imitavam, lutavam entre si como gatos selvagens, enfureciam os criados e cortavam o cabelo do harpista chefe”⁸⁷ (Warner, 2018, p. 21). Os dois eram humanos terríveis e insuportáveis:

Morel e Amanita agarraram o macaco. No início eles o acariciaram; depois começaram a discutir sobre qual deles o amava mais, de quem deveria ser o macaco. A briga deles se transformou em fúria e eles o rasgaram ao meio. [...] Morel e Amanita

⁸⁷ “Morel and Amanita were intolerable from the start. They thieved, destroyed, laid booby traps, mimicked, fought each other like wildcats, infuriated the servants, and tore out the Chief Harpist’s hair” (Warner, 2018, p. 21).

foram estrangulados e seus corpos atirados na charneca como uma caridade para os corvos.⁸⁸ (Warner, 2018, p. 24)

Com o ato de rasgarem o macaco ao meio eles espalham o sangue por todo o quarto de Tiphaine. Mesmo após o quarto ser limpo, a narradora declara que o cheiro das entranhas do animal ainda pairava no ar. Lembrando que a maioria das fadas e, também, dos *changelings*, possuem nomes de plantas, Morel e Amanita são os nomes destinados a dois tipos de cogumelos venenosos (fungos, mas similares a algumas plantas). Existe uma diversidade enorme de cogumelos venenosos e comestíveis. Entretanto, ao pesquisarmos brevemente sobre esses nomes, percebemos que ambos podem ser mortais após a ingestão. Os personagens Morel e Amanita fazem jus aos seus nomes. São descritos como crianças difíceis de lidar, causando caos desde sua chegada e atrapalhando, constantemente, todos os criados da corte, sendo, metaforicamente, venenosos.

Tratando, ainda, sobre o antagonista dos contos de fadas, Propp (2001, p. 21) afirma que “[e]le efetua uma substituição”. A substituição de cidadão da sociedade, servos, *changelings*, entre tantos outros, tanto do mundo feérico como do humano, parece muito mais fácil no mundo maravilhoso das fadas. O desaparecimento tanto material quanto pessoal das fadas nos faz refletir sobre como nossa própria sociedade vem descartando e desvalorizando tantas coisas que são importantes – até mesmo pessoas são abandonadas e desvalorizadas no meio social, por falta de capacidade de realizarem certas tarefas ou por seus comportamentos. Ela dá a “ordem de matar. Esta forma é, em essência, uma expulsão [...]” (Propp, 2001, p. 22), outra ação executada por antagonistas em contos de fada. Morel e Amanita são mortos para não incomodarem mais Tiphaine. Assim, é notável essas características de desaparecimento que as fadas têm em relação a pessoas e coisas – o que coincide com a maneira como a sociedade europeia da década de 1970 tem passado a desvalorizar a importância dos relacionamentos humanos, um exemplo disso pode ser até mesmo a própria Guerra que havia acabado alguns anos antes. Com o exemplo da Guerra, é possível ver o sofrimento humano, a morte por interesse geográficos e políticos que se sobressaiu comparado a centenas de vidas humanas perdidas.

Como comentamos, existem vários reinos feéricos, todos governados por rainhas distintas. O conto inicia dizendo que “[...] os Reinos das Fadas são tão numerosos e diversos quanto eram os reinos da Europa do século XIX”⁸⁹ (Warner, 2018, p. 17). Esta comparação nos

⁸⁸ “Morel and Amanita seized the monkey. At first they caressed it; then they began to dispute as to which of them loved it best, whose monkey it should be. Their quarrel flared into fury and they tore it in half. [...] Morel and Amanita had been strangled and their bodies thrown on the moor as a charity to crows” (Warner, 2018, p. 24).

⁸⁹ “[...] the Kingdoms of Elfin are as numerous as kingdoms were in the Europe of the nineteenth century, and as diverse” (Warner, 2018, p. 17).

direciona a uma comparação com o mundo em que de fato vivemos. A partir disso, podemos imaginar que outros elos entre os dois mundos possam acontecer. No entanto, imediatamente, percebemos que nossas tradições de sucessão real, as quais geralmente obedeciam à Lei Sállica – que proibia que futuros reis descendentes diretos de mulheres da realeza herdassem o trono – não se aplicam ao mundo das fadas: “O Reino das Fadas inverte a lei Sállica” (Warner, 2018, p. 19). A Lei Sállica também prevê que nenhuma mulher deverá receber em seu nome alguma propriedade, bem ou poder, tudo deveria ser repassado ao seu descendente masculino mais próximo.

Por outro lado, em “The Five Black Swans”, as futuras rainhas são predestinadas (nomeadas) pela atual, em algum momento antes de sua morte. Apesar de existir a crença popular de que fadas são imortais, Warner elabora que elas também podem morrer, ainda que sua longevidade seja maior que a humana. Assim, caso a rainha atual não indique uma sucessora, é realizado um evento de “adivinhação” em que as candidatas são separadas e para cada uma é destinada uma ave. No pé da ave é presa uma pedra para que, quando chegar o meio-dia, essas aves sejam atiradas em um poço, que se acredita ser sem fundo. As aves, então, lutariam, inutilmente, por suas vidas e venceria a fada que possuísse a última ave a se afogar.

Sendo assim, somente as fadas mulheres podem ser monarcas. Contudo, bem ao final do conto, enquanto está sonhando ou delirando, Tiphaine fala: ““Thomas – Oh Thomas, meu amor””, fazendo com que o [Sub-arquivista] escrevesse isto e esperasse que ela dissesse mais”⁹⁰ (Warner, 2018, p. 25). Após fazer a anotação do nome masculino, o escritor ainda aguarda que ela diga um outro nome, esperando ser o de uma mulher. Como nada mais é declarado, se dá início aos preparativos.

Apesar da temática da sucessão real parecer ser o tema central da história, a narradora de “The Five Black Swans”, que, como nos outros contos em *Kingdoms of Elfin*, é onisciente, segue de perto a Rainha Tiphaine,⁹¹ que se prepara para nomear a futura rainha de Elfhame e, então, morrer. Seguindo o enredo, um dos pontos altos do conto é quando a narradora conta sobre a última memória que Tiphaine tem antes de morrer. A rainha lembra de momentos amorosos com um humano que conheceu – um amor proibido, em razão das diferenças culturais e de suas espécies, que marcou sua longa vida para sempre. O humano é um personagem histórico, Thomas of Ercildoune (c.1210-1296) (Figura 5), conhecido, também, como Thomas,

⁹⁰ ““Thomas – O Thomas my love.” / [The Sub-Archivist] wrote this down and waited for her to say more” (Warner, 2018, p. 25).

⁹¹ Lembramos que, da mesma maneira que acontece em “The One and the Other”, Tiphaine parece ser uma alusão a Tiphaine de Raguenel, a Fada, que viveu na França do século XIV.

the Rhymer, em razão da balada homônima em sua homenagem, e o qual tem um capítulo reservado por Sir Walter Scott, em *Minstrelsy of the Scottish Border* (1839).

Figura 5: *Thomas, the Rhymer* – 1901



(Cameron, 2007)

Thomas, the Rhymer foi um profeta e suas aptidões mediúnicas, muito similares às de Tiphaine Ragueneil, la Fée, provavelmente lhe facilitou que visse o mundo feérico. Esse dom de Thomas, the Rhymer encantou Tiphaine, que acabou se apaixonando por ele:

Era manhã de maio, e ela cavalgava à frente de sua corte para saudar a primavera estabelecida. As pombas estavam murmurando na floresta, as cotovias cantavam por cima, seus sinos de arreios tocavam em sintonia com elas. Ela tirou suas luvas para sentir o ar quente em suas mãos. A rota as levou para além de um cerrado de espinheiro e lá, descansando na grama recém-crescida, estava um homem bonito – tão bonito que ela verificou o ritmo de seu cavalo para ter uma visão mais completa dele. Ela havia olhado para ele e o analisado quando, de repente, percebeu que ele a havia visto e estava olhando para ela com intensidade. *Mortais não veem fadas*.⁹² (Warner, 2018, p. 22; ênfase da autora).

Ao perceber que um lindo humano a havia visto, Tiphaine fica intrigada e mal consegue dormir. Na manhã seguinte, levanta-se cedo para cavalgar nos mesmos campos do dia anterior e, talvez, encontrá-lo novamente. Após um tempo de cavalgada, Thomas of Ercildoune vem ao seu encontro e a cumprimenta, retirando-a do cavalo. Então, no orvalho pesado da manhã, eles fazem amor e, enamorados, conversam:

⁹² “It was May Day morning, and she rode at the head of her court to greet the established spring. Doves were cooing in the woods, larks sang overhead, her harness bells rang in tune with them. She pulled off her gloves to feel the warm air on her hands. The route took them past a hawthorn brake and there, lolling on the new-grown grass, was a handsome man – so handsome that she checked her horse’s pace to have a completer look at him. She had looked at him and summed him up when suddenly she realized that he had seen her and was staring at her with intensity. *Mortals do not see fairies*” (Warner, 2018, p. 22; author’s emphasis).

[...] ela lhe perguntou como ele poderia tê-la visto, ele que tinha olhos mortais apenas. Ele contou como, em seu décimo sétimo aniversário, ele soube que um dia veria a Rainha de Elphame, e, desde então, ele tinha olhado para cada mulher e visto através dela, até Tiphaine passar pelo cerrado de espinheiro.⁹³ (Warner, 2018, p. 23)

Após se encantar por ele, Tiphaine tenta convencer Thomas a fazer o ritual do elixir para alterar a sua longevidade, para que eles pudessem passar mais tempo juntos. No entanto, Thomas não quis se submeter a isso. Ele somente quer aproveitar o momento presente para passar o tempo com ela e desfrutar da juventude que os dois ainda têm.

A adversidade é uma característica veemente dos contos de fada e, similarmente, ela acontece em “The Five Black Swans”. Propp (2001, p. 20) assinala que

[o] conto maravilhoso apresenta [...] a chegada repentina (mesmo se, de certo modo, preparada) da adversidade. Em vista disso, a situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente. [...] Este bem-estar serve, evidentemente, de fundo contrastante para a adversidade que virá a seguir.

Contudo, em contos de fadas, geralmente, os protagonistas enamorados apresentam objetivos comuns e qualquer obstáculo acaba sendo superado diante do amor verdadeiro. O que acontece nesse conto também pode ser considerado uma expressão do amor verdadeiro, mas diferente daquela que associa amor à vida (ou à morte), se acaso os personagens não conseguirem permanecer juntos. No entanto, o deslumbramento que um tem pelo outro é certamente maior do que qualquer outro sentimento. Seja qual for o caso, sabemos que Tiphaine guardou esses momentos consigo por toda a sua vida.

O conto de Warner pode se configurar como uma paródia da história de Thomas, the Rhymer, relatada por meio de uma balada popular em sua homenagem, a qual descreve quando conheceu a rainha de Elfland. Várias são as versões das histórias a respeito de Thomas e muito pouco se sabe a respeito de sua vida e data de nascimento. De acordo com o *The English and Scottish Popular Ballads* ele supostamente teria vivido entre 1210 e 1296 (Child, 1904, p. 64) e era conhecido, especialmente, por suas profecias, algumas se cumprindo ainda em vida e outras após sua morte. “[...] [E]le disse que podia ver coisas que ainda não tinham acontecido, mas que certamente aconteceriam, e tinha feito rimas delas para fixá-las em sua memória. Ela viveria por muito tempo depois dele e poderia ver algumas delas se realizarem”⁹⁴ (Warner,

⁹³ “[...] she asked him how it was he saw her, he who had only mortal eyes. He told how on his seventeenth birthday it had come to him that one day he would see the Queen of Elfhome, and from then on he had looked at every woman and seen through her, till Tiphaine rode past the hawthorn brake” (Warner, 2018, p. 23).

⁹⁴ “[...] he said, [*sic*] he could see things which had not happened yet but surely would happen, and had made rhymes of them to fix them in his memory. She would live long after him and might see some of them come true” (Warner, 2018, p. 23).

2018, p. 23). Warner destaca essa característica em seu conto, quando Thomas e Tiphaine conversam e ele afirma que ela viveria suficiente para ver algumas de suas profecias se concretizarem.

De acordo com a balada escrita em sua homenagem, Thomas teria conhecido a rainha das fadas em um campo durante uma de suas caminhadas, e ela teria pedido que ele a acompanhasse para viver com ela por sete anos. Para que ele lhe obedecesse, ela joga um encantamento nele. Após uma longa viagem, eles chegam à terra das fadas, onde Thomas recebe roupas e sapatos novos. Além disso, a rainha das fadas entrega-lhe uma maçã, dizendo: “Esta é sua recompensa por vir comigo. Depois de comê-la, você terá o poder para falar verdadeiramente sobre eventos vindouros, e os homens o conhecerão como ‘o Verdadeiro Thomas’”⁹⁵ (Mackenzie, 1917, p. 151).

Ao compararmos esses pontos da história contada pela canção popular com o que encontramos em “The Five Black Swans”, percebemos que ambos os Thomas têm um relacionamento com a rainha fada e, também, enxergam as fadas. Após passarem um período juntos, os dois Thomas retornam às suas próprias casas. Contudo, a maneira como os dois recebem o dom de profecia é diferente, o Thomas da balada recebe o dom após comer a maçã ofertada pela rainha e o do conto de Warner o recebe em seu aniversário de dezessete anos, como ele explica a Tiphaine, em um de seus encontros.

A história de Thomas of Ercildoune recontada / imaginada por Warner em “The Five Black Swans” ganha uma nova voz e abraça a contemporaneidade de Warner, na década de 1970. De acordo com Bakhtin (2017, p. 67),

[u]m texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, fazendo dado texto comungar no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de ‘oposição’, só possível no âmbito de um texto (mas não do texto e dos contextos) entre os elementos abstratos (os signos no interior do texto) e necessário apenas na primeira etapa da interpretação [...].

Assim, a história de Thomas se renova e é entendida sob a luz da contemporaneidade. Dessa maneira ela não fica isolada na obscuridade do século XIII, com seu sotaque obsoleto. Ele ganha a oportunidade de ser lido novamente e ganhar novas interpretações e comparações quando visto dentro de obras como as de Warner.

⁹⁵ “This is your reward for coming with me. After you have eaten of it you will have power to speak truly of coming events, and men will know you as ‘True Thomas’” (Mackenzie, 1917, p. 151).

4.4.3 “The Blameless Triangle” – Inspirando-se em *Os Músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm

“Era uma vez um burro que durante anos e anos serviu ao moleiro, seu dono, carregando pesadas sacas de grãos. Nessa faina, foi envelhecendo, suas forças enfraquecendo, até que um dia o moleiro pensou: ‘Esse aí não serve mais pra nada... O melhor é matá-lo, vender sua pele e arranjar um burrico mais jovem’. O burro não ficou sabendo disso, mas percebeu que a sua situação estava perigando e decidiu: ‘Vou para Bremen. Lá, poderei ganhar a vida como músico’.⁹⁶

Irmãos Grimm – 1819

O conto de Warner nos chama atenção logo em suas primeiras linhas, ao se referir ao nome curioso que o reino feérico recebe:

Wirre Gedanken era um pequeno Reino das Fadas, que nunca teve qualquer importância e agora está extinto. Na seção austríaca das ‘Receitas de Todas as Nações’, da Condessa Morphy, Wirre Gedanken (traduzido como ‘Pensamentos Perturbados’) designa uma espécie de pãozinho frito; mas não parece haver nenhuma conexão histórica.⁹⁷ (Warner, 2018, p. 43)

Condessa Morphy é o pseudônimo de Marcelle Azra Hincks (1883-1938), uma conhecida escritora de culinária americana, naturalizada britânica. O nome desse reino pode ser uma maneira de se referir ao fato de que as informações nos contos de *Kingdoms of Elfin* são intrincadas e confusas, ou seja, esses contos são repletos de intertextos e diálogos com outros textos vindos de diferentes momentos e lugares da história, o que faz com que, ao tentarmos elaborar uma lógica para acompanharmos a história, nossos pensamentos não sejam claros, gerando o significado dessa expressão em alemão. O efeito da “linguagem em confusão” ocorre porque, no caso de “The Blameless Triangle”, Warner dialoga com uma história infantil, *Os Músicos de Bremen* – que trata dos problemas que a sociedade enfrentou e ainda enfrenta para acolher, verdadeiramente, pessoas idosas e/ou pobres abandonados e/ou desprezados – ao mesmo tempo em que desconstrói a lógica dos eventos, e que se apropria de elementos de textos diversos que muitas vezes podem não fazer muito sentido no novo texto, à primeira vista.

⁹⁶ Início da história *The Bremen Town Musicians*: “Once upon a time, there lived a donkey who was old and tired. He could no longer carry heavy loads to the mill. "I am so weak, I know my master will soon get rid of me," he said. "I'm going to run away." The donkey hobbled out of town as fast as his bony legs would go. "I need to find a new career," he thought as he walked along. "A lute player doesn't have to be strong. I will go to Bremen and become the town musician” (Stevens, 1992, p. 9).

⁹⁷ “Wirre Gedanken was a small Elfin Kingdom, never of any importance and now extinct. In the Austrian section of Countess Morphy’s “Recipes of All Nations,” Wirre Gedanken (translated “Troubled Thoughts”) designates a kind of fried bun; but there does not seem to be any historical connection” (Warner, 2018, p. 43).

Apesar de leituras críticas de *Os Músicos de Bremen* apontarem a um paralelo entre latifundiários e trabalhadores submetidos ao regime de servidão na Alemanha do século XVIII, temos que, na fábula recontada pelos Irmãos Grimm, os animais velhos e desprezados fogem de seus donos para não serem mortos e passam a sonhar em se tornarem músicos em Bremen. Contudo, acabam sozinhos, enclausurados em um chalé, depois de afugentarem os bandidos que lá estão. A solução ao problema dos idosos ou dos pobres marginalizados seria, pois, o seu afastamento da sociedade para morrerem sozinhos sem as vistas das famílias ou de custeios oportunizados pelo governo. Os personagens imaginam que podem se tornar músicos na cidade, mas, sendo velhos e não tendo oportunidades, seu destino não é muito promissor.

A fábula até procura sugerir um desfecho moral positivo ao destino dos personagens, transformando-os virtualmente em heróis por terem expulsado os bandidos e por ficarem felizes por terem encontrado uma casa com comida em fartura, sem mais precisar sair dali. No entanto, a mensagem subliminar é clara: idosos pobres ou pessoas desprezadas devem fugir do convívio social. Nesse sentido, ao dialogar com *Os Músicos de Bremen*, Warner trata dos pontos negativos que a história apresenta e investe em uma ironia, muitas vezes até cruel, que leva os personagens (as fadas) a fugirem de seu reino e a se esconderem de todos com quem não têm interesse em manter contato. Contudo, ao final de “The Blameless Triangle”, percebemos que Warner joga uma luz sobre o destino desses personagens, os quais continuam com a esperança de serem aceitos pelos outros. Ingrid Hotz-Davies (2018, p. xviii) afirma que “[n]o modelo da história dos Grimm, encontrar [aquele] refúgio seria o fim, os rejeitados encontrando um lar, mas Warner faz disso seu novo começo”⁹⁸, o que é uma mudança significativa para a história, ainda que construída com muita ironia por Warner.

A paródia que podemos verificar em “The Blameless Triangle” deixa-nos perceber a bivocalidade do discurso, ao mesmo tempo em que se constitui uma provocação à fábula *Os Músicos de Bremen*, fazendo com que o leitor reflita sobre o que poderia acontecer se personagens idosos ou desprezados fossem “realmente” abandonados por seus tutores – é improvável que fossem considerados heróis em sua investida contra os ladrões, pois teriam que enfrentar muitos obstáculos para tentar sobreviver. O uso que Warner faz da “palavra” dos Irmãos Grimm seria, nesse sentido, uma reação irônica caracterizada pela paródia, mas que acaba por integrar a ideia original em uma nova leitura. Assim, ao lermos o texto de Warner, percebemos a presença da história dos Irmãos Grimm, que foi apropriada e renovada em “The Blameless Triangle”.

⁹⁸ “In the Grimm’s template of the story, finding [that] refuge would be the ending, the rejects having found a home, but Warner makes this their new beginning” (Hotz-Davies, 2018, p. xviii).

O enredo desse conto tem início com a Rainha Balsamine, que decide passar um tempo em um tipo de *resort* para fadas por conta de alguns acontecimentos que a incomodaram. Contudo, em sua partida, ela deixa para trás alguns de seus servos:

Os descartados se chamavam Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein e Banian. Ludo foi seu Consorte. Moor, Tinkel e Nimmerlein tinham sido, em vários momentos, favoritos reais. Todos haviam experimentado desapontamentos e agora estavam na meia-idade. Banian era jovem e esbelto, e tinha sido escolhido para fazer uma das festas de [Balsamine] até que, no último momento, tornou-se uma desilusão ao aparecer em uma crise de ansiedade.⁹⁹ (Warner, 2018, p. 44).

Sendo abandonados pela rainha, o grupo decide deixar o castelo e fazer uma viagem em busca da aceitação ou algum lugar em que pudessem meditar. Diferentemente dos animais em *Os Músicos de Bremen*, que para escaparem da morte decidem se tornar músicos em Bremen, as fadas em “The Blameless Triangle” não têm um objetivo claro em sua jornada, metáfora para a vida – querem apenas sobreviver e viverem em busca de algo maior. Assim como no conto dos Irmãos Grimm, os personagens não se tornam músicos de fato, mas a força e a fé que os mantêm juntos, ajudam-nos em meio às adversidades. No conto de Warner, entretanto, o ânimo e a esperança para continuar a jornada advêm das reflexões que fazem acerca de um triângulo, um instrumento musical de percussão.

Após três dias de viagem, as fadas encontram uma capela abandonada e a acham um lugar interessante para meditar e descansarem:

Só na tarde do terceiro dia é que eles encontraram um abrigo que atendesse às suas necessidades. Era uma capela abandonada em uma colina solitária com um riacho nas proximidades. Tinha um telhado de telhas sólidas e janelas estreitas, muitas delas ainda envidraçadas. Estava suja e entulhada com artigos cristãos, mas entre a sujeira havia algumas almofadas de altar e púlpito comidas por traças, um jarro e uma fonte útil. Uma corda de sino felpudo pendurada em um único sino. Arrumada, e limpa de suas teias de aranha, a capela daria um lugar muito adequado para meditar.¹⁰⁰ (Warner, 2018, p. 46-47)

Os dois grupos de personagem encontram um local para descansar. Contudo, tanto em *Os Músicos de Bremen* como em “The Blameless Triangle”, eles teriam que lidar com alguns

⁹⁹ “The discards were named Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein, and Banian. Ludo was her Consort. Moor, Tinkel, and Nimmerlein had been at various times Royal Favourites. All had proved disappointments and were now middle-aged. Banian was young and slender, and had been chosen to make one of her party till at the last moment he became a disappointment by coming out in an anxiety rash” (Warner, 2018, p. 44).

¹⁰⁰ Not till the afternoon of the third day did they find a shelter which fitted their requirements. It was a disused chapel on a lonely hillside with a brook near by. It had a sound tiled roof and narrow windows, many of them still glazed. It was dirty and cluttered with Christian odds and ends, but among the litter were some moth-eaten altar and pulpit cushions, a pitcher, and a useful font. A furry bell rope hung from a single bell. Tidied up, and cleared of its cobwebs, the chapel would make a very adequate place to meditate in. (Warner, 2018, p. 46-7)

incômodos e infortúnios. Nos dois casos nenhum integrante poderia revelar sua identidade, os animais se escondiam no escuro para evitar serem vistos e as fadas permaneciam invisíveis na presença de humanos. Para que nada mais os atrapalhassem, os dois grupos aprontam com os humanos invasores e podem usufruir do local, felizes, sem interrupções.

Porém, o que acontece com as fadas em “The Blameless Triangle” tem um toque mais filosófico, sofisticado e, também, mais desastroso do que em *Os Músicos de Bremen*. Ao descansarem na capela abandonada, há poucos dias de sua jornada, as fadas se deparam com um grupo de músicos ciganos que lá, da mesma maneira, procuram abrigo. As fadas, escondidas em sua invisibilidade e com extrema fome, começam a se aproveitar da comida dos ciganos, provocando, entre estes, brigas e discussões, que os levam a deixar a capela. Contudo, antes deles saírem, Moor rouba-lhes o triângulo, um instrumento musical de percussão, explicando às outras fadas que meditarão sobre ele no dia seguinte:

Vocês terão observado que ele tem três lados e que cada lado tem o mesmo comprimento. Em outras palavras, é um triângulo equilátero. Que ideias surgem em suas mentes? Igualdade. Portanto, serenidade. Indiferença ao tempo e ao lugar. Mais uma vez, serenidade. Reversibilidade total. Seja qual for o caminho, é sempre o mesmo. Novamente serenidade. Incontestabilidade. Não pode ser refutado. Serenidade novamente. Abstração positiva. É sem paixão, sem propósito, involuntário, inexpressivo. Nenhuma culpa pode ser atribuída a ele. Ele existe sendo ele mesmo; ou, em termos filosóficos, é *Ding an sich*. Em uma palavra, serenidade.¹⁰¹ (Warner, 2018, p. 48-49)

Os animais em *Os Músicos de Bremen* têm apenas suas vozes como sons musicais, mas nunca as aproveitam em Bremen. Já no conto de Warner, as reflexões sobre o instrumento musical levam-nos a se autodenominar de a “Irmandade do Triângulo Sem Culpa”, e o vínculo de proximidade e amizade que começam a formar entre si se fortalece com a meditação que fazem sobre ele quotidianamente. No entanto, podemos perceber diferenças significativas entre os desenvolvimentos morais que advêm da fábula dos Grimm e do conto de Warner – enquanto os animais em *Os Músicos de Bremen* são vistos como heróis triunfando sobre a ruptura das ações dos bandidos, as fadas, em “The Blameless Triangle”, apesar de procurarem realizar as suas ações da maneira mais correta possível, alcançam resultados, constantemente, caóticos e terríveis, como quando causam a morte de um padre que mais tarde vem exorcizar os “espíritos”

¹⁰¹ “You will have observed that it has three sides, and that each side is of equal length. In other words, it is an equilateral triangle. What ideas spring to our minds? Equality. Therefore, serenity. Indifference to time and place. Again, serenity. Total reversibility. Whichever way up, it is always the same. Again, serenity. Indisputability. It cannot be confuted. Serenity, again. Positive abstraction. It is passionless, purposeless, involuntary, inexpressive. No blame can be attached to it. It exists by being itself; or, in philosophic terms, it is the *Ding an sich*. In a word, serenity” (Warner, 2018, p. 48-49).

que residem na capela. Toda a “serenidade” e a vida “sem culpa” que pretendem alcançar, ironicamente, são impossibilitadas por suas próprias ações.

Por causa do desfecho trágico com o padre, decidem sair da capela, para salvaguardar sua própria segurança. As cenas que vislumbram em sua jornada – enquanto seguem ao longo do Danúbio, dos diversos reinos élficos, dos templos e campos, onde muitas mulheres trabalham como cativas – servem-lhes de inspiração para a busca por um lugar em que possam viver tranquilos e sem as crueldades do mundo. Porém, dia a dia, à medida que procuram por “serenidade”, vivem como mendigos, passam fome e frio extremos sem ter um lugar seguro para ficar: “Os saltos de seus sapatos estavam desgastados, os nós dos dedos sujos, os narizes vermelhos. Eles continuaram caminhando desanimados até que um som familiar os animou. Era a nota de um triângulo, dominando vigorosamente uma banda de tambores e gaitas de foles”¹⁰² (Warner, 2018, p. 56). A única esperança e oportunidade para reflexão sobre suas vidas continuaria sendo o triângulo.

No entanto, a fome e o frio de grandes proporções os fazem se preocupar por estarem entre a vida e a morte. Pensam até mesmo em fazer com que Banian (a mais jovem dessas fadas) se prostitua, para que não venham a morrer. Esse destino cruel acaba não acontecendo com Banian, pois recebem um bilhete rosa escrito em turco, em eslavo e em francês, por Mustafa Ibrahim Bey,¹⁰³ que lhes oferece hospitalidade em sua casa, atitude suspeita tanto para as próprias fadas como para os leitores que, nesse ponto da história, podem vir a imaginar um final trágico para esses personagens. Sem alternativas, as fadas acabam cedendo e conhecendo o majestoso e lindo lugar. Em troca de sua hospitalidade, entretanto, Mustafa Ibrahim lhes pede que ouçam seus poemas, os quais recita, primeiramente, em turco e, depois, em francês. O poema “parecia ser principalmente sobre camelos comendo brotos verdes em uma região selvagem e encontrando segurança espiritual ruminando”¹⁰⁴ (Warner, 2018, p. 61). Entendemos que Mustafa Ibrahim também é um estrangeiro, que, embora abastado, procura se adaptar em um local onde não é totalmente aceito: “Embora aos olhos do homem Mustafa Ibrahim fosse um homenzinho repulsivamente feio e aos olhos da História um tirano, ele era um excelente anfitrião.”¹⁰⁵ (Warner, 2018, p. 61). As fadas permanecem na casa de Mustafa – no início até

¹⁰² “Their shoes were down at heel, their knuckles dirty, their noses red. They walked on dejectedly till a familiar sound put heart into them. It was the note of a triangle, briskly dominating a band of drums and bagpipes” (Warner, 2018, p. 56).

¹⁰³ “Bey” é o governador de um distrito ou província no Império Otomano (na Turquia).

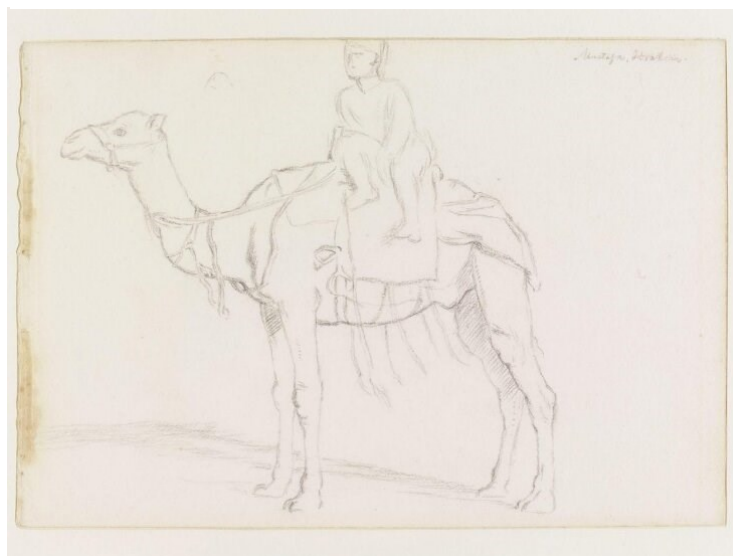
¹⁰⁴ “The poem seemed to be mainly about camels eating green sprouts in a wilderness and finding spiritual assurance by chewing the cud” (Warner, 2018, p. 61).

¹⁰⁵ “Though to the eye of the flesh Mustafa Ibrahim was a repulsively ugly little man, and in the eyes of History a tyrant, he was an excellent host” (Warner, 2018, p. 61).

com o risco de perderem suas asas para que ali permaneçam – até terem conhecimento da notícia sobre a morte da Rainha Balsamine, quando, à exceção de Ludo, resolvem retornar a *Wirre Gedanken* para prestarem as condolências e poder voltar novamente para seu tão querido lar.

Nesse sentido, ao final da história, percebemos que ainda há esperança para esse grupo de fadas que, incansavelmente, procura por serenidade. O encontro com Mustafa Ibrahim, na última parte da história foi ricamente elaborado por Warner que acaba tratando da questão do estrangeiro, frequentemente, marginalizado em terras alheias. Curiosamente, parece ter havido o cruzamento de duas alusões a esse personagem. Uma delas se refere a um desenho em grafite, intitulado *Mustafa Ibrahim on a Camel* (Figura 6), de William Holman Hunt (1869-1872), pertencente ao The Victoria and Albert Museum, em Londres, dando sentido ao poema sobre camelos que o personagem recita em “The Blameless Triangle”:

Figura 6: *Mustafa Ibrahim on a Camel* – 1869-1872



(Hunt, 2023)

Por outro lado, pode ser uma referência ao diretor da revista turca *Kadin*, também chamado Mustafa Ibrahim. Os intelectuais do Segundo Período Constitucional (1908-1909), época em que a revista foi lançada, visavam mudar não apenas o Estado, mas também a sociedade. Mulheres começavam a desenvolverem suas vozes e publicavam seus poemas que tratavam sobre sua condição e seu espaço na sociedade. *Kadin* tentou redefinir os papéis, direitos e deveres públicos e privados das mulheres, os quais diziam respeito, especialmente, à sua educação e a importantes indicadores políticos da época (Denman, 2020). Curiosamente, homens vinculados à revista (editores e leitores, especialmente) publicavam poemas sob diversos pseudônimos, muitos dentre eles, pseudônimos femininos. Ao comentar sobre um

poema publicado na revista sob o pseudônimo de Ms. Rafisa Hasna, um estudioso do Segundo Período Constitucional na Turquia, Cengiz Sisman (2015, p. 251), conta que,

[s]urpreendentemente, o poeta não é uma mulher, mas um homem, Kapanci Rasim Hasmet (que se formou na Terakki School e é também um dos primeiros socialistas turcos), e a casa [tratada no poema] era os Dönme de tradição secular. [...] O medo dos autores de usar seus próprios nomes e o emprego de *noms de plume* femininos refletem a incerteza desses jovens poetas apaixonados em expressar opiniões críticas sobre a tradição Dönme. O proprietário da *Kadin* era Mustafa Ibrahim, e seu editor era Aka Gündüz, que em diferentes momentos usou Enis Avni e Seniha Hikmet como seus pseudônimos.

Kadin sofreu reveses ao longo do século XX, mas na década de 1940 e, depois, na de 1970, alcançou um desenvolvimento pronunciado. Apesar de não termos encontrado relatos da própria Warner sobre seu conhecimento dessa revista feminista turca, parece-nos que ela tenha relacionado a condição de silenciados, desprezados e marginalizados daqueles envolvidos com a revista (socialistas e mulheres que precisavam se esconder ao publicarem seus poemas sociais) com a condição em que se encontravam as fadas no conto. Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein e Banian encontraram acolhimento e aceitação no período que passam na casa de Mustafa Ibrahim e, também, liberdade para ficar, como fez Ludo, ou para ir embora, como as outras fadas. Depois da morte de Mustafa Ibrahim, a narradora conta que Ludo se muda para Veneza e escreve a biografia do poeta turco, situação que enaltece a condição de escritor dessa fada. Quanto às fadas que retornam a *Wirre Gedanken*, a narradora não conta o que aconteceu. O desfecho, certamente, faz-se diferente daquele em *Os Músicos de Bremen*, no qual os personagens permanecem todos no chalé de onde expulsam os criminosos.

Além disso, como nos outros contos de *Kingdoms of Elfin*, “The Blameless Triangle” discorre sobre o reinado de uma rainha fada, que, nesse caso, é Balsamine – um dos nomes que a planta *Impatiens Balsamina* recebe. Essa planta é conhecida por vários nomes como ciúmes, beijo de frade e, o mais conhecido, não-me-toques. Apesar de não aparecer muito no enredo do conto, percebemos que essa rainha está estressada e incomodada com algumas situações que vinham acontecendo no reino. Tudo isso ficou pior, após ela ter sido mordida por um rato: “Um dia, no início da primavera, a rainha foi mordida por um rato. O resultado foi totalmente imprevisto. Exausta pelos cuidados de soberania, Balsamine decidiu ir para uma terapia de descanso em Bad Nixenbach, o moderno resort de saúde Elfin”¹⁰⁶ (Warner, 2018, p. 43). É nesse momento que ela deixa Ludo, Moor, Tinkel, Nimmerlein e Banian para trás.

¹⁰⁶ “One day in early spring the Queen was bitten by a mouse. The result was totally unforeseen. Exhausted by the cares of sovereignty, Balsamine decided to go for a rest cure to Bad Nixenbach, the fashionable Elfin health resort” (Warner, 2018, p. 43).

Com relação à origem do nome da rainha, podemos observar que sua personalidade não difere muito da flor não-me-toques, a qual possui diversas cores que enfeitam e embelezam o ambiente – o que não deixa de ser uma das características da rainha, que preza pela beleza e pela juventude. A planta possui a característica de se retrair ao toque por causa de uma toxina que pode ser encontrada em seu caule. Assim como a planta, Balsamine não suporta ser questionada e todos devem obedecer a ela.

Por causa da natureza estressada e inflexível da rainha, a narradora do conto a compara com a Rainha Vermelha:

A compaixão pelas marmotas era o ponto fraco de um personagem tão irritável e arbitrário que Balsamine sobrevive no folclore inglês do século XIX como a Rainha Vermelha. O castelo ressoava com o choro das servas, o gemido das donzelas, os uivos dos pajens sob as chibatadas. O carrasco estava sempre pronto – embora na verdade poucas execuções tivessem ocorrido, pois a atenção de Balsamine era constantemente desviada para um novo ofensor e o carrasco tinha medo de ser culpado por ter golpeado a cabeça errada. Ele recebia um grande salário e gostava de seu conforto.¹⁰⁷ (Warner, 2018, p. 43)

A comparação com a Rainha Vermelha leva o leitor a entender que Balsamine é cruel e se satisfaz com o sofrimento de outros, mas, principalmente, leva-o a perceber a alusão à Rainha de Copas de *Alice no País das Maravilhas* (1865) (Figura 7) e *Alice através do Espelho* (1871), de Lewis Carroll, que, por sua vez, encontra referências na Rainha Margaret, da Guerra das Rosas do século XV e, também, na própria Rainha Vitória. Tanto a Rainha Margaret da Casa Tudor quanto a Rainha de Copas de Alice enviavam súditos à morte frente às suas insubordinações. Rainha Vermelha é uma personagem que não aceita ser contrariada e sempre está certa em suas perguntas e respostas, fazendo colocações que, nem sempre, fazem sentido para Alice e para o leitor. Além de não conseguir parar de falar, ela é uma personagem sem empatia que pouco aceita a opinião dos outros. Todas essas características podem ser referidas à Rainha Balsamine, que é impaciente e não aceita opinião alheia.

¹⁰⁷ “Compassion for marmots was the soft spot in a character otherwise so irritable and arbitrary that Balsamine survives in English folklore of the nineteenth century as the Red Queen. The castle resounded with the weeping of maidservants, the moaning of bower-women, the howls of pages under the lash. The Headsman was always at the ready – though in fact few executions took place, as Balsamine’s attention was constantly diverted to a new offender and the Headsman went in fear of being blamed for striking off the wrong head. He drew a large salary and liked his comforts” (Warner, 2018, p. 43).

Figura 7: *Off with Her Head* - 1865



(Tenniel, 2000, p. 117)

Por outro lado, *Os Músicos de Bremen* (1819) conta sobre um grupo de quatro animais que, após não terem mais serventia a seus donos humanos, seriam abandonados ou mortos. Suspeitando de sua sorte, eles se unem e decidem fazer uma pequena viagem até Bremen para lá se tornarem músicos: “Assim, os quatro animais continuaram no caminho para Bremen. Seus ossos rangiam e seus músculos doíam enquanto se deslocavam”¹⁰⁸ (Stevens, 1992, p. 15). O desejo deles de conquistarem essa ocupação é tão grande que, a todo momento, eles destacam seu sonho de se tornarem músicos para os possíveis novos integrantes do grupo.

Todavia, ao anoitecer, cansados por conta da pouca energia que lhes resta, eles decidem parar em uma casa e pedir por comida e pouso. Porém, ao olharem pela janela, deparam-se com ladrões comendo deliciosas comidas e decidem espantá-los, para ficarem com a pequena casa para descansar e se alimentar. A ideia foi um sucesso e, apesar de não chegarem a Bremen para se tornarem músicos, eles passam o resto de seus dias ali, aproveitando a companhia uns dos outros. Para os cinco criados do conto de Warner, a salvação foi o convite de Mustafa para aproveitarem os dias frios com ele em um local quente e com alimentos. Para os quatro animais, sua salvação, por mais que não fosse a desejada anteriormente, foi a casa dos ladrões que os acolheu e possibilitou a todos um fim digno.

¹⁰⁸ “So the four animals continued down the road to Bremen. Their bones creaked and their muscles ached as they shuffled along” (Stevens, 1992, p. 15).

Outra dificuldade encontrada pelas fadas foi, também, encontrada pelos quatro animais, ou seja, após iniciarem sua jornada já estavam cansados e precisavam de um local para descansar e comer:

Ao cair da noite, eles não tinham chegado à cidade. ‘Estou tão cansado que podia dormir de pé!’ murmurou o burro.

‘Estou com tanta fome que podia comer um cavalo’, lamentou o cachorro.

‘Talvez devêssemos parar para pernoitar’, disse o gato. ‘O chão é duro para os meus ossos frágeis e velhos’. De longe, ela podia ver uma luz cintilante em uma casa de fazenda. ‘Por que não paramos naquela casa e procuramos uma cama confortável e algo para comer?’, sugeriu ela. Todos concordaram que era uma boa ideia e se deslocaram em direção à luz cintilante.¹⁰⁹ (Stevens, 1992, p. 17)

É importante destacar que as similaridades presentes nos dois contos são várias, mas o ponto crucial de ambos é como os marginalizados podem se tornar invisíveis perante o mundo moderno. Idosos e pobres são esquecidos e desvalorizados, não somente os humanos, mas, da mesma forma, são vários os casos de abandono de animais que, após atingirem sua velhice e não terem mais tanta energia para brincar e alegrar um ambiente, são abandonados às suas próprias sortes. O abandono, nos dois casos, é uma metáfora ao mundo caótico e desestruturado em que vivemos. A falta de empatia para com o outro faz com que muitas situações sejam deixadas de lado e muitos momentos sejam perdidos.

Tanto o conto como a história dos irmãos Grimm trazem em suas entrelinhas que, para pessoas idosas e pobres, resta-lhes afastarem-se do meio social para evitarem incomodar a sociedade com sua fragilidade. Em ambos os textos, os personagens fogem e se afastam de todos, tornando-se invisíveis na sociedade em que vivem. Ao reapropriar a fábula dos irmãos Grimm, Warner faz com que a história seja trazida novamente para a sua contemporaneidade. Assim, percebemos a voz dos irmãos Grimm renovada nos anos de 1970.

Todos os contos vistos à luz do Pós-Modernismo e suas ramificações nos permitiram releituras e diversas interpretações das histórias aqui escolhidas. Os textos nos levam a viagens maravilhosas e também à verificação prática de textos desconstruídos em sua estrutura, os quais não foram escritos para facilitar a vida do leitor, mas sim para fazê-lo questionar e pesquisar para uma melhor compreensão do texto.

¹⁰⁹ “By nightfall they had not reached the town. ‘I’m so tired I could sleep standing up!’ groaned the donkey. / ‘I’m so hungry I could eat a horse,’ moaned the dog. / ‘Perhaps we should stop for the night,’ said the cat. ‘The ground is hard on my brittle old bones.’ Far off she could see a light flickering in a farmhouse. ‘Why don’t we stop at that house and look for a comfortable bed and something to eat?’ she suggested. They all agreed that this was a good idea and limped toward the flickering light” (Stevens, 1992, p. 17).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como principal objetivo trazer uma análise da paródia pós-moderna e, também, dos principais intertextos e alusões verificados em três contos de Sylvia Townsend Warner, presentes em *Kingdoms of Elfin* (2018 [1977]): “The One and the Other”, “The Five Black Swans” e “The Blameless Triangle”, especialmente no que diz respeito a situações da exclusão social sofrida por alguns dos personagens dos contos a qual remete metaforicamente à sociedade ocidental dos anos de 1970. Nosso estudo levou em consideração alguns pontos específicos sobre a vida e a obra da autora, bem como questões relacionadas à fantasia, ao fantástico e ao maravilhoso e sobre a ficção que Warner desenvolveu na pós-modernidade dos anos de 1970.

Compreendemos a paródia de uma maneira análoga àquela sobre a qual Linda Hutcheon (1991) discute ao tratar sobre o pós-modernismo, ou seja, como não sendo um retorno nostálgico ao passado. Ao contrário, é “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (Hutcheon, 1991, p. 20). Nesse sentido, observamos que Warner traz uma crítica social, ao mesmo tempo que relê textos do passado, os quais se renovam constantemente em suas narrativas. Nessa mistura de presente e passado, deparamo-nos com a percepção de que suas histórias funcionam em um sem-tempo ou em distorções profundas de tempo e espaço, facilmente encontrados em textos pós-modernos.

Warner, uma escritora do século XX, deixou uma grande fortuna em sua obra literária, permitindo ao leitor observar a linha tênue que separa o real do imaginário e conhecer mundos e criaturas fantásticas. Além de se inspirar em diversos textos do passado, vimos que características de sua própria vida impulsionaram sua criatividade e a beleza de sua escrita. A dificuldade de acesso às suas publicações é um dos motivos que afastam as buscas pela leitura de sua obra. A plataforma Open Library vem, gradualmente disponibilizando alguns de seus textos em formato de leitura online. Contudo, para leitores brasileiros ou para aqueles que não possuem conhecimento de um segundo idioma, como o inglês, a leitura fica ainda mais complicada. Entretanto, mesmo após um longo período de esquecimento na história literária, a obra dessa escritora eclética, que trata não só da fantasia, mas de aspectos dos sentimentos e das experiências dos seres humanos, vem sendo notada e trazida aos dias de hoje. Seus trabalhos mais relevantes e, também, os menos conhecidos vêm ganhando novas edições e espaço entre grupos literários ao redor do mundo.

No capítulo intitulado “Sylvia Townsend Warner: Sua Vida e sua Fantasia”, apresentamos algumas situações vividas por Warner, bem como a escrita da fantasia em vários momentos de sua carreira. Warner passou por diversos momentos difíceis e especiais em sua carreira como escritora. Teve a oportunidade de experienciar diversas ocasiões que a vida lhe ofereceu por meio de viagens, visitas, empregos, papéis sociais, publicações de artigos sobre o papel feminino na sociedade, relatos de uma vida amorosa intensa e apaixonante, além de descrições a respeito de sua velhice, as quais a inspiram para a realização de sua última obra literária, *Kingdoms of Elfin*. Sentimos que diversos momentos de sua vida pessoal foram possivelmente parodiados em alguns de seus contos, lado a lado com uma diversidade de intertextos e alusões a outros textos da história literária. Em *Kingdoms of Elfin*, percebemos sua ida ao mundo da fantasia como uma fuga de sua realidade, em um momento em que se sentia doente, idosa e sem esperança. Precisou lidar com o luto pela sua companheira Valentine Ackland e, a partir dos relatos de Claire Harman (1991), verificamos trechos de comentários de Warner sobre suas dificuldades para se relacionar pessoal e socialmente em momentos em que o corpo já não cumpre suas habilidades como antes, e em que a invisibilidade do ser humano aumenta após certa idade.

Em “O Universo da Fantasia e as Fadas”, vimos que a fantasia tem participado das tradições oral e escrita por todo o desenvolvimento da história, ou seja, mitos e lendas apresentam elementos do maravilhoso em suas narrativas, os quais são percebidos como sendo naturais pelo leitor. Em *Kingdoms of Elfin*, o leitor pode se deparar com o mundo “maravilhoso” da fantasia, único e cheio de detalhes que o levam entre apontamentos críticos e o mundo das fadas criado pela autora. Os contos são ligados por diferentes reinos de fadas, com regras próprias que fogem daquilo que aprendemos sobre elas, ou seja, que fadas são susceptíveis a cultivar a maldade, assim como nós. A cultura vivenciada pelas fadas é voltada para o prazer momentâneo e descarta, sem questionamentos, tudo o que não lhes traz algum benefício. Roubo de bebês, procedimentos cruéis e dolorosos, descarte de fadas mais velhas ou com comorbidades são eventos recorrentemente encontrados nos enredos dos contos.

Ao esperar histórias que descrevam fadas amorosas, de fácil amizade, com atitudes dóceis, o leitor é surpreendido com um mundo totalmente diferente daquele que se insere em diversos desenhos animados e histórias de contos de fadas, como em *Cinderela* e *A Bela Adormecida*, da Disney, por exemplo. O mundo feérico nos contos de Warner é composto por diversos povos que governam com diferentes regras em cada reino. No entanto, não prezam pelo bem-estar humano e nem fazem questão de entrar em contato conosco, podendo optar por ser tornarem invisíveis perante olhos humanos.

A transgressão de assuntos debatidos ao longo da história é, sem dúvida, outra das características nesses contos em *Kingdoms of Elfin*. Sendo assim, em “Considerações sobre a Ficção Pós-Moderna e o Dialogismo em Três Contos de *Kingdoms of Elfin*”, procuramos entender a ficção desenvolvida por Warner, no período pós-moderno das décadas de 1960 e 1970, o qual foi profundamente caótico em muitas partes do mundo. Pudemos verificar que é bem própria da literatura desenvolvida entre essas décadas o diálogo convoluto com textos históricos ou fictícios, do passado ou do presente. Os contos de Warner são tão densos e complexos que mesmo estudiosos detalhistas podem, às vezes, virem a se questionar se determinados aspectos do enredo tratam de elos que a autora estabelece entre vários textos ou do resultado de sua imaginação.

Em todo o mundo, a década de 1970 foi uma época de grandes manifestações sociais, políticas e econômicas. Lutas pelos direitos das mulheres, dos homossexuais, movimentos ambientais e antirracistas se intensificaram em várias partes do mundo. Por outro lado, a dura investida de duas guerras mundiais no século XX transformou o mundo em um caos econômico, o qual se refletiu em representações culturais e sociais intensivamente. As temáticas sobre a marginalidade ganharam muita força ao longo desse período. Nesse sentido, sabemos que existem pessoas que simplesmente não se encaixam na cultura dominante e sofrem consequências por causa disso. Muitas vezes, os que se enquadram no perfil de marginalizados são explorados, maltratados e agredidos por tutores ou por outras pessoas e, geralmente, são concebidos como existindo em “algum” lugar e não dentro de nosso círculo social, pois eles são muito talentosos em manter a discrição. No entanto, na verdade, temos conhecimento de que existem marginalizados em vários lugares, mas, frequentemente, encontram-se virtualmente “invisíveis”; são vítimas silenciosas e invisíveis de discriminação, estigma social, violência e/ou agressão.

As características da escrita pós-moderna de Warner deixaram seus contos cheios de possibilidades à análise crítica dessas temáticas sobre a marginalização. No entanto, ao invés de falar diretamente sobre esses problemas, Warner prefere reinventar o passado, encontrando figuras periféricas da História, ou protagonistas marginalizados, apagados ou quase invisíveis em lendas e outros textos literários ou mitológicos. Sendo assim, seus contos apresentam um perfil complexo e suas narrativas nos confundem, quando trazem informações e textos de diversas épocas. Facilmente, somos levados à confusão mental, aos pensamentos perturbados que comenta ao nomear um de seus reinos de *Wirre Gedanken*. Procuramos uma lógica para as datas e eventos, em meio a uma diversidade de intertextos e na estruturação paródica de certas histórias. A confusão, os intertextos e paródias, um mundo diferente do que se esperava quando

falamos sobre as diferenças são todas características do momento em que os contos foram escritos.

Em “The One and the Other”, os diálogos se constroem com um personagem do folclore europeu: o *changeling*. Verificamos que, ao trazer a lenda de bebês humanos que são trocados por bebês fadas, Warner trata de um problema social que começa a ficar relevante no período pós-guerras: a questão das diferenças que vinham sendo desconstruídas e formando as mais diversas teorias das minorias. A narradora de “The One and the Other” conta sobre o árduo desafio do (não) pertencimento que tanto o personagem humano, Tiffany, como a fada, Adam, precisam enfrentar em mundos cada vez mais caóticos e violentos. Vivem sem esperança, sentindo-se excluídos e, para Tiffany, a morte dolorosa e vã, em sua velhice, traduz muito do que sabemos sobre os idosos em diversos períodos da história.

Além disso, vemos a facilidade com que Thomas de Ercildoune abandona a paixão que sente por Tiphaine. Nesse sentido, os relacionamentos amorosos entre duas pessoas muito diferentes em nosso mundo estão sempre fadados ao constrangimento. Tiphaine se retrai ainda mais em frente aos humanos e precisa viver suas centenas de anos lembrando do seu amor que foi possível por apenas um tempo, o qual nunca estaria completamente incluído em quaisquer dos dois mundos. Esse conto nos leva a considerar que a decepção de Warner com a sociedade poderia ser sentida e mais bem observada por meio das metáforas e símbolos, os quais representam, no caso de “The Five Black Swans”, o relacionamento entre pessoas de diferentes classes, culturas e mundos.

Em “The Blameless Triangle”, ainda que possa ter tentado fugir da realidade que a cansava, Warner, novamente, trata do problema do marginalizado dos anos de 1970. Greer Gilman (2018, p. vii) comenta sobre essa questão na apresentação de *Kingdoms of Elfin*: “Repetidas vezes em sua escrita, Warner retornaria à fuga”.¹¹⁰ “Estar farta da raça humana” (Warner, 1975 *apud* Hotz-Davies, 2018, p. xv), também, demonstra um grande descontentamento com a sociedade em que vivia e que, talvez, somente poderia ser minimizado ao voltar seu olhar ao mundo da fantasia. Assim, as fadas do gênero masculino que se encontram idosas, vivendo como mendigas, utilizando da invisibilidade para se defenderem das agressões e discriminações à sua volta podem bem representar a situação do marginalizado que se encontra em um grupo específico, ou seja, idosos pobres e abandonados à sua própria sorte.

O diálogo que “The Blameless Triangle” mantém com *Os Músicos de Bremen* é muito apropriado para refletirmos sobre a questão dessa categoria de marginalizados que vive um

¹¹⁰ “Over and over again in her writing, Warner would return to fugue. [...]” (Gilman, 2018, p. vii).

problema social muito complexo. Os paralelos que Warner estabelece com a história infantil constituem-se como uma paródia dos textos dos Irmãos Grimm, ao utilizar-se de ironia para tratar sobre o “real” destino de pessoas idosas pobres na sociedade. Os símbolos, metáforas e outras figuras de linguagem associadas aos diversos elementos e personagens maravilhosos presentes em seu enredo articulam-se como um meio para a elaboração dessa paródia, cuja ideia inferimos ser relevante para a própria autora que já se encontrava em seus oitenta anos quando publicou os contos na revista *The New Yorker*.

Podemos entender que, em meio aos intertextos com outros textos folclóricos, históricos ou literários, tanto a arte da narrativa, como o jogo de palavras e ideias e o percurso labiríntico de suas densas e profundas temáticas que aparecem nos três contos selecionados para esta pesquisa parecem extrapolar quaisquer formalidades em relação a textos da cultura popular (o *changeling*, Thomas, the Rhymer, ou a história dos Grimm) e, até mesmo, a textos históricos (como aquele que se relaciona com Mustafa Ibrahim ou o próprio Thomas de Ercildoune que se encontra em um limbo entre ficção e História). Sendo assim, podemos considerar que Warner não estava preocupada em ter seus contos como referências a dados dos textos amalgamados em seu enredo ou a fatos relacionados a suas origens, mas percebemos que a autora submete seus contos à experimentação e ao extravasamento da imaginação. Assim, Warner experimenta com a revisão e a apropriação de personagens que foram concebidos como párias, idosos e pobres excluídos, mas que são, em “The One and the Other”, “The Five Black Swans” e em “The Blameless Triangle”, reescritos como fadas, elfos ou seres maravilhosos – personagens que não se encaixam nem no reino em que costumavam viver, nem no outro mundo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Trad. e Org. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Teoria do romance i: a estilística**. Trad. e Org. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. 40. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- BOOTH, Howard J. Sylvia Townsend Warner's *The flint anchor* and modernism. In: **The Journal of the Sylvia Townsend Warner Society**, London, v. 18, n. 2, p. 60-71. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14324/111.444.stw.2019.15>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- BRASIL. Senado Federal. Secretaria de Comunicação – SECOM. **Manual de comunicação da Secom: redação e estilo**. Brasília, 2010-2018. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/redacao-e-estilo>. Acesso em: 02 maio 2023.
- BRIGGS, Katharine Mary. **The fairies in English tradition and literature**. Chicago: University of Chicago Press, 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/fairiesinenglish0000brig/page/n9/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 5 out. 2022.
- BRIGGS, Katharine Mary. **The anatomy of Puck: an examination of fairy beliefs among Shakespeare's contemporaries and successors**. London: Routledge, 2007. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/114294761/An-Anatomy-of-Puck-An-Examination-of-Fairy-Beliefs-Among-Shakespeare-and-his-Contemporaries#download>. Acesso em: 08 out. 2022.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <https://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>. Acesso em: 20 set. 2022.
- CAMERON, Katharine (Ilus.). Thomas, the Rhymer. In: MacGREGOR, Mary. **Stories from the ballads told to the children**. Salt Lake City (EUA): Project Gutenberg, 2007. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/22175/22175-h/22175-h.htm>. Acesso em: 05 maio 2023.
- CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Tradução de Márcia Soares Guimarães. Disponível em: <https://doceru.com/doc/s8x8xs5>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. São Paulo: Mojo, 2019. Tradução de André Cristi. Disponível em: <https://santatereza.go.gov.br/download/296/outros-livros-literarios/15385/alice-no-pais-das-maravilhas.pdf>. Acesso em: 23 maio 2023.
- CHILD, Francis James. **English and Scottish popular ballads**. Boston: Houghton Mifflin, 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/englishscottishp1904chil/page/64/mode/1up?ref=ol>. Acesso em: 10 fev. 2023.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno. *In*: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. Disponível em: <https://literaturacomparadaufjrj.files.wordpress.com/2019/03/coutinho-eduardo-revisitando-o-pc3b3s-moderno.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2022.

DAVIES, Gill; MALCOLM, David; SIMONS, John. **Critical essays on Sylvia Townsend Warner, English novelist, 1893-1978**. Lewiston (EUA): Edwin Mellen Press, 2006.

DECKER, Boris de. **Gothic elements in the fantasy worlds of Mervyn Peake and Sylvia Townsend Warner: an analysis and comparison**. 2011. 87 f. Dissertação de Mestrado – Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy, Ghent (Bélgica), 2011. Disponível em: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/583/RUG01-001786583_2012_0001_AC.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

DENMAN, Fatma Kiliç. **Kadin: a young Turk magazine in the second constitutional period (1908-1909)**. Istanbul (Turquia): Libra, 2020.

DUNCAN, John. The children of Lir. *In*: **Art UK**, Staffordshire (RU), 2022. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/the-children-of-lir-92339>. Acesso em 21 jun. 2022.

ESTIVILL, Jordi. **Concepts and strategies for combating social exclusion: an overview**. Geneva (Itália): International Labour Office, 2003.

EVANS-WENTZ, Walter Yeeling. **The fairy-faith in Celtic countries**. London: Oxford University Press, 1911. Disponível em: https://openlibrary.org/books/OL13517777M/Thefairy-faith_in_Celtic_countries. Acesso em: 02 out. 2022.

GAIMAN, Neil. [Contracapa]. *In*: WARNER, Sylvia Townsend. **Kingdoms of elfin**. Warminster (RU): Handheld Press, 2018.

GENEANET. Tiphaine Raguene la fée. Saint Germain (França), 2008. Disponível em: <https://gw.geneanet.org/peter781?lang=fr&n=raguene&oc=0&p=tiphaine>. Acesso em: 12 fev. 2023.

GILMAN, Greer. Foreword. *In*: WARNER, Sylvia Townsend. **Kingdoms of elfin**. Warminster (RU): Handheld Press, 2018. p. vii-xiii.

GILMAN, Greer. The languages of the fantastic. *In*: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Orgs.). **The Cambridge companion to fantasy**. Cambridge: Cambridge UP, 2012. p. 134-146.

GOBLE, Warwick. Fairies around a child in a rocking crib. *In*: **Internet Archive**. 2007. Disponível em: <https://archive.org/details/bookoffairypoetr00owen>. Acesso em: 01 dez. 2022.

GOLOVACHEVA, Irina. Is the fantastic really fantastic? *In*: BATZKE, Ina *et al.* (Orgs.). **Exploring the fantastic: genre, ideology, and popular culture**. Bielefeld (Alemanha): Transcript Verlag, 2018. p. 61-89.

GREENBLATT, Stephen. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare**. Chicago and London: U of Chicago P, 2005.

GRENZ, Stanley J. Star trek and the next generation: postmodernism and the future of evangelical theology. *In: Crux*, Vancouver (Canadá), v. 30, n. 1, p. 24-32, March. 1994. Disponível em: <https://afterall.net/wp-content/uploads/2021/05/Star-Trek-Postmodernism-Grenz.pdf>. Acesso em: 07 maio 2023.

HAHN, Rebecca Kate. Encounters between elves and humans in Sylvia Townsend Warner's *Kingdoms of elfin*. *In: The Journal of Sylvia Townsend Warner Society*, London, v. 11, n. 1, p. 53-68, [2010] Dec. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14324/111.444.stw.2010.07>. Acesso em: 26 fev. 2023.

HARDINGE, Frances. *Cuckoo Song*. United Kingdom: Amulet Books, 2014.

HARMAN, Claire. Err-and-stray: the untidiness of Sylvia Townsend Warner that has too long hampered her reputation. **TLS. Times Literary Supplement**, London, Oct. 05, 2012. Disponível em: <https://www.the-tls.co.uk/archive/>. Acesso em: 23 maio 2022.

HARMAN, Claire. **Sylvia Townsend Warner: a biography**. London: Minerva, 1991.

HAWKINS, Emily. **A natural history of fairies**. Winchester (RU): Quarto Publishing Group, 2020.

HOTZ-DAVIES, Ingrid. Introduction. *In: WARNER, Sylvia Townsend. Kingdoms of elfin*. Warminster (RU): Handheld Press, 2018. p. xv-xxxviii.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art form**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2000.

JAUCOURT, Louis, chevalier de. Fates. *In: The encyclopedia of Diderot & d'Alembert collaborative translation project*. Trad. Colleen Oberc. Ann Arbor (EUA): Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0003.132>. Acesso em 14 jun. 2022.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACKENZIE, Donald Alexander. **Wonder tales from Scottish myth & legend**. London: Blackie and Son, 1917. Disponível em: <https://archive.org/details/wondertalesfrom00mack/mode/lup?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MEEHAN, Alison. Tiffany. **The bump**. Sacramento (EUA), 2007. Disponível em: <https://www.thebump.com/b/tiffany-baby-name>. Acesso em 03 fev. 2023.

MERRIAM-WEBSTER. Fairy. **Merriam-Webster online dictionary**. Springfield (EUA): Merriam-Webster, 2021. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fairy>. Acesso em 14 maio 2022.

MONAGHAN, Patricia. **The encyclopedia of Celtic mythology and folklore**. New York: Facts on File, 2004. Disponível em: <https://quotebanq.com/wp-content/uploads/2018/05/TheEncyclopediaofCelticMythologyandFolklore.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MONTEFIORE, Jan. Admired, Belittled, Beloved: the critical reception of Sylvia Townsend Warner. **The Journal Of The Sylvia Townsend Warner Society**, [S.L.], v. 18, n. 1, p. 11-29, 26 out. 2018. UCL Press. Disponível em: <https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14324/111.444.stw.2018.03>. Acesso em: 30 jul. 2023.

MONTEFIORE, Janet. **Men and women writers of 1930s**: the dangerous flood of history. London: Routledge, 1996. Disponível em: <https://archive.org/details/menwomenwriterso000mont/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 20 mar. 2023.

O MITO de Ícaro e Dédalo. Realização de Amy Adkins. [S.I.]: Ted-Ed, 2017. Son., color. Legendado. Disponível em: https://www.ted.com/talks/amy_adkins_the_myth_of_icarus_and_daedalus/transcript?language=pt-br. Acesso em: 20 jul. 2023.

PATON, Joseph Noel. Study for the quarrel of Titania and Oberon. *In*: **White Water Group**, London, 2023. Disponível em: <https://whitewatergroup.eu/women/titania-a-midsummer-nights-dream/>. Acesso em: 27 mar. 2023.

PETTERSSON, Sara. **Eoin Colfer's magical fairies**: the depiction of fairies in Artemis Fowl compared to folklore and other literature. 2009. Monografia – Department of Language and Culture. Luleå University of Technology, Luleå (Suécia), 2009. Disponível em: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1016875/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PINNEY, Susanna. Sylvia, a memoir. *In*: **The Journal of The Sylvia Townsend Warner Society**, London, v. 18, p. 1-9, 26 out. 2018. UCL Press. Disponível em: <https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14324/111.444.stw.2018.02>. Acesso em: 01 mar. 2023.

PLOCK, Vike Martina. A note on Sylvia Townsend Warner's 'The kingdom of elfin' (1927). *In*: **The Journal of The Sylvia Townsend Warner Society**, London, v. 16, n. 1, p. 6-8, Jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14324/111.444.stw.2015.03>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PRIEST, Hannah. The unnaturalness of a society: class division and conflict in Sylvia Townsend Warner's *Kingdoms of elfin*. *In*: **The Journal of Sylvia Townsend Warner Society**, London, v. 11, n. 1, p. 01-16, [2010] Dec. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14324/111.444.stw.2010.02>. Acesso em: 14 jan. 2023.

PROPP, Vadimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Editora Copy Market, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf. Acesso em: 1 maio 2022.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHWEITZER, Darrell. Sylvia Townsend Warner. In: PRINGLE, David (org.). **St. James guide to fantasy writers**. Detroit (EUA): St. James Press, 1996. Disponível em: https://archive.org/details/isbn_9781558622050/page/n7/mode/2up?view=theater. Acesso em: 01 mar. 2023.

SCOTT, Sir Walter. **Minstrelsy of the Scottish border**. London: Thomas Tegg, 1839. Disponível em: <https://deriv.nls.uk/dcn23/8060/80600435.23.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2022.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/187671/Sonho%20de%20uma%20noite%20de%20ver%C3%A3o%20e-book.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SIMONS, John. On the compositional genetics of the *Kingdoms of elfin* together with a note on tortoises. In: DAVIES, Gill; MALCOLM, David; SIMONS, John. **Critical essays on Sylvia Townsend Warner, English novelist, 1893-1978**. Lewiston (EUA): Edwin Mellen Press, 2006. p. 45-60.

SIMPSON, Jacqueline; ROUD, Stephen. **A dictionary of English folklore**. New York: Oxford University Press, 2000. Disponível em: https://www.tadshistory.com/TADS/books/A_Dictionary_of_English_Folklore_ABEE.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

SISMAN, Cengiz. **The burden of silence: Sabbatai Sevi and the evolution of the Ottoman-Turkish dönmes**. New York: Oxford University Press, 2015.

SOUTHERNCT. MLA style guide eighth edition. **Southern Connecticut State University**, New Haven (EUA), 2022. Disponível em: [https://libguides.southernct.edu/mla/core/title#:~:text=Titles%20should%20be%20italicized%20or,stories\)%20should%20be%20in%20quotations](https://libguides.southernct.edu/mla/core/title#:~:text=Titles%20should%20be%20italicized%20or,stories)%20should%20be%20in%20quotations). Acesso em: 22 jun. 2022.

SPENCE, Lewis. The fairy superstition. In: SPENCE, Lewis. **British fairy origins**. London: C. A. Watts & Co, 1946. Cap. 1. p. 1-22. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.77103/page/n5/mode/2up?view=theater>. Acesso em: 28 ago. 2022.

SPOORS, Christine. **The Changeling's Journey**. Amulet Books, 2022.

STEINMAN, Michael (Org.). [Orelha do livro]. **The element of lavishness: letters of Sylvia Townsend Warner & William Maxwell – 1938-1978**. Washington: Counterpoint, 2001.

STEVENS, Janet. **The Bremen town musicians**. New York: Holiday House, 1992. Disponível em: <https://archive.org/details/bremontownmusici0000stev/page/n7/mode/1up>. Acesso em: 11 fev. 2023.

SUTHERLAND, Helen F. From Elphame to elsewhere: Sylvia Townsend Warner's *Kingdoms of elfin*. In: **The Journal of The Sylvia Townsend Warner Society**, London, v. 6, n. 1, p. 21-32, [2005] Dec. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14324/111.444.stw.2005.05>. Acesso em: 20 fev. 2023.

SWAAB, Peter. Editorial. In: **The Journal of The Sylvia Townsend Warner Society**, London, v. 19, p. ix-x, Apr. 2020. Disponível em: <https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14324/111.444.stw.2020.01>. Acesso em: 01 mar. 2023.

TENNIEL, John (Ilus.). Off with her head. In: CARROLL, Lewis. **Alice's adventures in wonderland**. Champaign (EUA): A BookVirtual Digital Edition, 2000. Disponível em: https://www.adobe.com/be_en/active-use/pdf/Alice_in_Wonderland.pdf. Acesso: 23 jun. 2021.

THOMAS, Hugh M. **The Norman conquest: England after William the conqueror**. Lanham (EUA): Rowman & Littlefield, 2008. Disponível em: <https://books.google.com/vc/books?id=-9w69IC0JFwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 11 abr. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre contos de fadas. In: TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. p. 8-55. Disponível em: <http://cabana-on.com/Ler/wp-content/uploads/2017/08/J.R.R.-Tolkien-Arvore-e-Folha.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

VOLLMER, Sydney. The children of Lir: Ireland's sweethearts. **Liblog – University of Cincinnati Libraries**, Cincinnati (EUA), March 8, 2017. Disponível em: <https://libapps.libraries.uc.edu/liblog/2017/03/the-children-of-lir-irelands-sweethearts/#:~:text=One%20popular%20symbol%20used%20in,treated%20with%20respect%20in%20Ireland>. Acesso em: 12 abr. 2023.

WARNER, Sylvia Townsend. Death and the Lady: the letters of Katherine Mansfield [1929]. **The Journal Of The Sylvia Townsend Warner Society**, [S.L.], v. 4, n. 1, p. 31-36, 1 dez. 2003. UCL Press. Disponível em: <https://uclpress.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14324/111.444.stw.2003.04>. Acesso em: 20 maio 2023.

WARNER, Sylvia Townsend; MAXWELL, William. **Letters**. London: Chatto & Windus, 1982. Disponível em: <https://openlibrary.org/works/OL14985732W/Letters>. Acesso em: 14 ago. 2022.

WARNER, Sylvia Townsend. **Selected poems**. New York: Viking, 1985. Disponível em: <https://openlibrary.org/books/OL2550292M/Selectedpoems>. Acesso em: 14 ago. 2022.

WARNER, Sylvia Townsend. **Lolly Willows**. Trad. Regina Lyra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

WARNER, Sylvia Townsend. **Kingdoms of elfin**. Warminster (RU): Handheld Press, 2018.

WARNER, Sylvia Townsend. Death and the lady: the letters of Katherine Mansfield. *In: The Journal of Sylvia Townsend Warner Society*, London, v. 4, n. 1, p. 31-36, [1929] Nov. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14324/111.444.stw.2003.04>. Acesso em: 14 mar. 2023.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurêncio de Melo. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2008.

YEATS, William Butler. **The collected poems of W. B. Yeats**. Org. Richard J. Finneran. 2. ed. New York: Scribner, 1996.

YOVANOFF, Brenna. **The Replacement**. United States of America: Razorbill, 2010.

ZIOLKOWSKI, Theodore. Otherworlds: fantasy and the fantastic. *In: The Sewanee Review*, Sewanee, Tennessee (EUA), v. 86, n. 1, p. 121-129, Winter, 1978. The John Hopkins UP. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27543354?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 19 nov. 2022.

APÊNDICE

Lista dos trabalhos de Sylvia Townsend Warner

A obra ficcional de Warner constitui-se de um grande repertório. A autora escreveu fantasia, não-ficção, contos, romances e poemas.

Romances: *Lolly Willowes* (1926); *Mr Fortune's Maggot* (1927); *The True Heart* (1929); *Summer Will Show* (1936); *After the Death of Don Juan* (1938); *The Corner That Held Them* (1948); *The Flint Anchor* (1954);

Não-ficção: "Tudor Church Music" (1929); *T. H. White: A Biography* (1967);

Contos: *The Maze: A Story To Be Read Aloud* (1928); *Some World Far From Ours; and Stay, Corydon, Thou Swain* (1929); *Elinor Barley* (1930); *A Moral Ending and Other Stories* (1931); *The Salutation* (1932); *More Joy in Heaven and Other Stories* (1935); *24 Short Stories, with Graham Greene and James Laver* (1939); *The Cat's Cradle Book* (1940); *The Phoenix* (1940); *A Garland of Straw and Other Stories* (1943); *The Museum of Cheats* (1947); *Winter in the Air and Other Stories* (1955); *A Spirit Rises* (1962); *A Stranger with a Bag and Other Stories* (1966); *The Innocent and the Guilty* (1971); *Kingdoms of Elfin* (1977)

Poemas: *The Espalier* (1925); *Time Importuned* (1928); *Opus 7* (1931); *Whether a Dove or Seagull* (1933) (juntamente com Valentine Ackland); *Boxwood* (1957) (colaboração de Reynolds Stone); *Collected Poems* (1982); *Selected Poems* (1985); *New Collected Poems* (2008).

Publicações Póstumas: *Scenes of Childhood* (1982); *One Thing Leading to Another and Other Stories*, editada por Susanna Pinney (1984); *Selected Stories* editada por Susanna Pinney e William Maxwell (1988); *The Music at Long Verney* (2001).