

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS METROPOLITANO
UnU GOIÂNIA – LARANJEIRAS
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

GABRIEL OVÍDIO DE ÁVILA

**ROTEIRO, FADAS E SUPER-HERÓIS:
Um estudo da eucatástrofe de J. R. R. Tolkien e a narrativa de
*Homem-Aranha: Sem Volta para Casa***

GOIÂNIA
2023

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
UNIDADE UNIVERSITÁRIA GOIÂNIA – LARANJEIRAS
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

GABRIEL OVÍDIO DE ÁVILA

ROTEIRO, FADAS E SUPER-HERÓIS:

Um estudo da eucatástrofe de J. R. R. Tolkien e a narrativa de

Homem-Aranha: Sem Volta para Casa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como exigência parcial para obtenção do
Diploma de Bacharel em Cinema e Audiovisual
da Universidade Estadual de Goiás.

Orientadora: Profa. Dra. Joanise Levy.

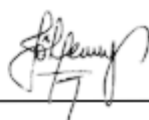
GOIÂNIA
2023

ROTEIRO, FADAS E SUPER-HERÓIS:
Um estudo da eucatástrofe de J. R. R. Tolkien e a narrativa de
Homem-Aranha: Sem Volta para Casa

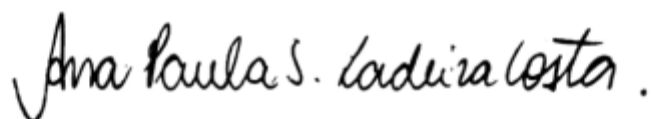
Gabriel Ovídio de Ávila

APROVADO 01/02/2023

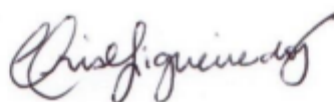
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Joanise Levy da Silva - Orientadora
Universidade Estadual de Goiás



Prof. Dra. Ana Paula Silva Ladeira Costa - Leitora
Universidade Estadual de Goiás



Prof. Ma. Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann
Universidade de São Paulo (USP)

Dedico este trabalho à memória de Christopher Tolkien e ao labor por ele empregado para que o estudo da obra de seu pai fosse possível.

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus, a estória que adentrou na História, que escreveu a narrativa da minha vida e deu sentido ao meu estudo.

Ao meu anjo da guarda, repentina e miraculosa graça que me livra das discatástrofes do cotidiano e que me transmitiu boa parte das inspirações e inquietações para este trabalho.

Aos meus pais e avós, os meus maiores professores, responsáveis por eu encontrar o cinema, a literatura e a música.

À minha namorada, Gabriela, que reacendeu minha paixão por Tolkien e sempre me apoia em cada momento de minha caminhada.

À profa. Cristina Casagrande, não só pela disponibilidade, mas por todas as contribuições para o meio tolkieniano e por ser um exemplo que me inspirou desde o início a acreditar que estudar Tolkien valia a pena.

À profa. Ana Paula, pela leitura e ricas colocações e principalmente por expandir minha compreensão da estrutura de três atos durante a disciplina de Roteiro Cinematográfico.

À profa. Jô Levy, que me encorajou a dedicar meu tempo e estudo para contar estórias, desde o primeiro período na disciplina de Introdução ao Roteiro, sendo responsável pelo primeiro roteiro que escrevi em minha curta vida.

A cada membro do conselho de tradução das obras tolkienianas da HarperCollins Brasil, que muito tem fomentado estudos como este.

Aos meus amigos, Vitor Morais, Louise Quenehen, Larah Ferreira, Anyelle Bianca, Yan Rafael, Inês Anacleto, César Machado, Sérgio Ramos, Thiago Antunes e todos aqueles que dedicaram tempo com indicações, debates e opiniões a respeito de meu estudo.

Ao prof. Tolkien, gratidão tal que palavras não podem descrever.

“Tudo bem, até pode ser que os dragões sejam moinhos de vento. Tudo bem, seja o que for, seja por amor às causas perdidas.”

(Humberto Gessinger)

RESUMO

J.R.R. Tolkien é o conhecido escritor de livros como *O Senhor dos Anéis*, mas possui um trabalho consistente que vai muito além desse grande clássico da literatura internacional. Em um ensaio denominado *Sobre Estórias de Fadas*, o autor faz uma defesa a respeito dos contos de fada, suas origens e essência. O presente trabalho tem por objetivo abordar parte das ideias de tal ensaio e demonstrar se os conceitos levantados por Tolkien podem ser utilizados na escrita de roteiros para cinema, e ao mesmo tempo apresentar que as ideias tolkienianas são aplicáveis não apenas na fantasia e no conto de fadas, mas também em outros gêneros narrativos. Essa demonstração se dá a partir de uma análise da trama de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* e do gênero super-heróico como um todo. Dentre os elementos apresentados por Tolkien, um tratamento especial é dado à virada narrativa denominada eucatástrofe, que frequentemente é confundida com o *deux ex machina* aristotélico — questão debatida no presente trabalho. O processo analítico leva a compreensões, não apenas sobre o enredo do filme ou o texto do ensaio, mas como os distintos gêneros, estórias de fadas e de super-heróis se tocam, assim como os dispositivos narrativos, cinema, escrita e fala, se correlacionam e se valem de conceitos próximos.

Palavras-Chave: Tolkien; roteiro; *deux ex machina*; estrutura narrativa; super-heróis; contos de fada.

ABSTRACT

J.R.R. Tolkien is the well-known writer of books like *The Lord of the Rings*, but he has a consistent work that goes far beyond this great classic of international literature. In an essay called *On Fairy-Stories*, the author defends fairy tales, their origins and essence. The present work aims to approach part of the ideas in such essay and demonstrate if the concepts raised by Tolkien can be used in the writing of screenplays, and at the same time present that Tolkien's ideas are applicable not only in fantasy and fairy tales, but also in other narrative genres. This demonstration takes place through an analysis of the plot of *Spider-Man: No Way Home* and of the superheroic genre as a whole. Among the elements presented by Tolkien, a special treatment is given to the narrative turn called eucatastrophe, which is often confused with the Aristotelian *deux ex machina* - an issue discussed in the present work. The analytical process leads to understandings, not only about the plot of the film or the text of the essay, but how the distinct genres, fairy stories and superhero stories touch each other, as well as how the narrative devices, film, writing and speech, correlate and draw on close concepts.

Palavras-Chave: Tolkien; screenplay; *deux ex machina*; narrative structure; superheroes, fairy-stories

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pirâmide de Freytag.....	24
Figura 2 - A Jornada do Herói.....	26
Figura 3 - Paradigma de Syd Field.....	27
Figura 4 - Padrão Eucatastrófico.....	35
Figura 5 - Eucatástrofe.....	39
Figura 6 - A Tridimensionalidade do Mito.....	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CAPÍTULO I - O SUBCRIADOR E AS FADAS	14
1.1 J.R.R. Tolkien	15
1.2 On Fairy-Stories	16
1.2.1 O ensaio e o pensamento tolkieniano	17
1.2.2 Fantasia	19
1.2.3 Recuperação	20
1.2.4 Escape	20
1.2.5 Consolação	21
1.3 O Legendarium de Tolkien	22
2. CAPÍTULO II - FINAIS FELIZES, VIRADAS ALEGRES	24
2.1 Eucatástrofe	24
2.1.1 Eucatástrofe: Final ou Virada	26
2.1.2 A maior eucatástrofe concebível	29
2.1.3 Os efeitos da eucatástrofe	31
2.2 Padrão eucatastrófico	35
2.3 Deus Ex Machina/Eucatastrophe	38
2.4 Consistência Interna da Realidade	42
3. CAPÍTULO III - SUPER-HERÓIS: DOS QUADRINHOS PARA AS TELAS	46
3.1 Uma história de origem	46
3.2 Os heróis na tela	48
3.3 Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades	52
4. CAPÍTULO IV - PERSPECTIVA TOLKIENIANA DO CINEMA DE HERÓIS	56
4.1 Gênese e Queda	56
4.1.1 A Queda e a Gênese em Homem-Aranha: Sem Volta para Casa	58
4.2 Início da Jornada	60
4.2.1 O início e os pontos de conflito em Homem-Aranha: Sem Volta para Casa	61
4.3 Discatástrofe e Eucatástrofe	62
4.3.1 Discatástrofe e Eucatástrofe em Homem-Aranha: Sem Volta para Casa	63
4.4 Consolação do Final Feliz	65
4.4.1 Consolação do Final Feliz em Homem-Aranha: Sem Volta para Casa	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

O escritor e professor J.R.R. Tolkien, famoso por obras como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* e por sua carreira acadêmica exemplar como filólogo, possui um ensaio, intitulado *On Fairy-Stories*¹, a respeito dos contos de fada, sua história, sua importância e, principalmente, sua essência. No ensaio, o professor define o que é estória² de fadas e o que não é, a partir de seus estudos acerca da temática. Ele traça conceitos essenciais a respeito do que uma narrativa necessita para que possa ser considerada uma estória de fadas.

As ideias que Tolkien apresenta perpassam a estrutura narrativa e abordam o efeito que uma estória de fadas causa no público, conforme pode ser verificado no próprio *O Senhor dos Anéis*. Partindo disso, vale a pena questionar se os escritos de Tolkien são válidos apenas para literatura fantástica e contos de fada ou se podem ser um recurso produtivo para quem escreve outros gêneros narrativos e, especialmente, para quem escreve cinema. Para poder evoluir em tal reflexão, a pesquisa se apoia na análise de um tipo de filme específico: o cinema de super-heróis.

Esse gênero cinematográfico surge a partir do ímpeto por adaptações das famosas histórias em quadrinhos (HQs), que foram grande sucesso no decorrer do século 20. Personagens como Superman, Batman, Mulher-Maravilha, Capitão América e Homem-Aranha se tornaram reflexo inspirador na vida e no crescimento de diversas gerações, daí é compreensível o desejo da indústria por criar adaptações desses personagens para o cinema e a TV, mas ainda assim, é surpreendente o potencial que esses produtos possuem para se tornarem grandes *blockbusters*³. No momento em que esta pesquisa foi feita, quatro dentre as dez maiores bilheterias⁴ de todos os tempos são filmes de herói, quatro filmes da Marvel: um filme do Homem-Aranha e três filmes dos Vingadores⁵.

¹ Publicado em 1947 no *Essays Presented to Charles William* e republicado em 1964 no livro *Tree and Leaf*.

² As traduções oficiais Harper Collins Brasil optam pelo uso de estória em vez de história devido à importância dos termos *story* e *history* nas obras originais. O termo, embora antigo, ainda está em uso na língua portuguesa, como define a autoridade da Academia Brasileira de Letras (2004). A pesquisa adotará também, os termos *narrativa feérica*, para se referir às histórias de fada e *narrativa super-heroica* para enunciar não só o cinema de super heróis, mas outras mídias como TV e HQs.

³ Filmes muito populares que obtêm um alto sucesso financeiro. (KING, 2000)

⁴ Todos os números de bilheteria citados nesta pesquisa foram retirados da plataforma Box Office Mojo pertencente ao IMDb. <https://www.boxofficemojo.com/>

⁵ Estes filmes são: *Os Vingadores*, com 1,519 bilhão USD; *Vingadores: Guerra Infinita*, com 2,048 bilhões USD; *Vingadores: Ultimato* com 2,798 bilhões USD; E *Homem Aranha: Sem Volta para Casa*. O personagem Homem-Aranha está presente nos três últimos citados.

Uma das razões para esses filmes fazerem tanto sucesso é que, na maioria das vezes, possuem um apelo a públicos diversos. Não são apenas crianças ou jovens que vão ao cinema, mas existe uma quantidade cada vez maior de adultos, incluindo idosos, apaixonados por assisti-los. O que nos leva de volta a Tolkien, que defende que as histórias de fadas não são para crianças, ou, pelo menos, não apenas para elas, por transmitirem valores e sentimentos que as crianças têm de sobra e que os adultos normalmente perdem. Esse já é um primeiro paralelo entre os argumentos defendidos por Tolkien e o cinema, neste caso, o cinema de heróis.

A opinião de Tolkien (2020) a respeito do público das histórias, é apenas um dos diversos pontos em comum que são abordados na pesquisa, mas para justificar sua leitura, vale citar aqui três destes pontos de convergência entre história de fadas e o cinema: a não necessidade, e presença até rara, de fadas ou elfos propriamente ditos na narrativa; a importância do mundo como personagem vivo, perigoso e maravilhoso ao mesmo tempo, com uma coerência interna própria crível, mesmo que fantasiosa; e a capacidade da história de causar uma maravilhadura, que leva quem tem contato com a narrativa a enxergar o mundo ao seu redor com um novo olhar.

Até aqui é possível compreender a relevância de uma pesquisa pautada na teoria narrativa de J.R.R. Tolkien, mas uma lacuna precisa ser preenchida, que é falar especificamente da visão de Tolkien aplicada ao cinema de super-heróis, o que acaba por ser uma escolha muito mais pessoal.

Há muito tenho a lembrança de estar deitado em um colchão velho na sala, de frente para uma TV de tubo de 10 polegadas, conectada a um DVD velho. Eu assistia ao filme *Homem-Aranha* (Sam Raimi, 2002), um lançamento que minha mãe havia pegado da locadora de meu pai. A julgar pelo que me vem à mente, junto à data de lançamento do filme, acredito que essa seja minha memória mais antiga, pois tinha pouco mais de um ano de idade na época. Lembro-me, também, que não gostava nada quando meus pais interrompiam minha sessão particular de cinema com meu herói favorito e trocavam o DVD por outro filme que chegou à locadora mais ou menos na mesma época: *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (Peter Jackson, 2002). Eu não conseguia assistir esse filme, era longo demais e, principalmente, eu tinha muito medo dos monstros, cavaleiros negros e orques. O fato de eu não apagar esse acontecimento de minha mente é bem significativo, além de ser uma feliz coincidência, pois hoje, não só amo os dois filmes, como as sequências de ambos: *Homem-Aranha 2* (2004) e *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (2002), esses dois últimos

são, sem dúvida alguma, meus filmes prediletos da vida toda, sem muito perigo de serem superados algum dia.

De lá para cá, meu pai vendeu a locadora, a TV velha estragou, mas ainda cresci assistindo a filmes de super-herói, especialmente filmes do Homem-Aranha. Quanto à minha relação com Tolkien, no auge da minha adolescência, consegui os livros de *O Senhor dos Anéis*, emprestados, e ao ter o primeiro contato com eles, o medo que eu tinha dos filmes na infância desapareceu, dando lugar imediato à paixão que carrego pela obra e pelo autor. Esse amor por fantasia, em especial pela obra de Tolkien e pelos filmes de super-heróis, sem dúvida, são as grandes razões, junto ao apreço de meus pais pelo gênero, para eu ter cursado Cinema e mais que isso, transformaram-me na pessoa que sou hoje, tais motivações culminaram nesta pesquisa.

Recentemente, fui ao cinema para assistir ao filme *Spider-man: No Way Home* (John Watts, 2021). Em determinada cena, percebi uma conexão imediata entre o roteiro do filme e as ideias tolkienianas: em um momento chave da narrativa, quando o protagonista se encontrava completamente perdido e sem rumo, um acontecimento inesperado trouxe para a trama uma possível resolução, acompanhado de uma alegria repentina para o público.

Essa virada inesperada é recorrentemente categorizada como *deus ex machina*, termo de origem nas antigas peças gregas, quando a narrativa tinha como resolução do conflito um deus que aparecia e resolvia todos os problemas. Passou a ser utilizado para nomear, na maioria das vezes de forma crítica e negativa, resoluções imprevistas e normalmente preguiçosas (BERNARDO, 2012).

Tolkien, porém, trata as viradas inesperadas em favor dos protagonistas por outro nome, a chamada *eucatástrofe*, do original “eucatastrophe”. Termo cunhado pelo próprio Tolkien para denominar o que ele chama de “milagrosa e repentina graça” (TOLKIEN, 1964). De forma simples, a eucatástrofe se dá quando tudo está perdido e uma virada inesperada para o bem acontece. Esse elemento, para Tolkien, é determinante em uma boa estória de fadas. A possível presença de uma eucatástrofe, como defendida por Tolkien, dentro do contexto do filme, levou-me a questionar como as ideias tolkienianas podem ser utilizadas no cinema e se elas são capazes de ajudar os roteiristas na construção narrativa de seus filmes.

Uma inquietação maior, porém, surgiu em mim com foco na eucatástrofe e no conceito aristotélico com o qual ela é confundida. Tantas vezes em vídeos no YouTube, podcasts, rodas de conversa, eu ouvi críticas ferrenhas a narrativas, em especial filmes, por conta da presença do chamado *deus ex machina*. O senso comum trata esse recurso de maneira negativa sempre que ele acontece em uma estória, mas ao fazer uma pesquisa bibliográfica inicial sobre o

assunto, não encontrei muitos estudos a respeito, despertando assim, meu interesse por compreender melhor essa questão.

Ao mesmo tempo, tantas vezes, nesses mesmos meios, escutei que a eucatástrofe nada mais é que um termo diferente inventado por Tolkien, mas que é o mesmo que *deus ex machina*. Outras vezes ouvi dizer que o *deus ex machina* é um recurso preguiçoso e que aparece de maneira inesperada, enquanto a eucatástrofe é construída no decorrer da narrativa. Ambas as opções não aparentam estar corretas. Por um lado, Tolkien estudou *A Poética* (KLAUTAU, 2021), e se o que ele chama de eucatástrofe fosse exatamente o que Aristóteles conceitua o que conhecemos como *deus ex machina*, não haveria razão alguma para cunhar um novo termo. Ao mesmo passo que ao olhar para o ensaio *On Fairy-Stories*, percebe-se que nem sempre uma eucatástrofe é trabalhada durante toda a estória, acontecendo muitas vezes do nada, o que faz dela realmente uma “repentina e miraculosa graça” (TOLKIEN, 2020).

Esta pesquisa atende ao anseio de responder a tais inquietações, o que faz de uma virada narrativa uma eucatástrofe; o que uma eucatástrofe gera em uma narrativa; quais suas diferenças com relação ao *deus ex machina*; e como a eucatástrofe é aplicada dentro de uma narrativa cinematográfica. Para tal, utilizamos os filmes de super-heróis como foco para visualizar essas viradas dentro do cinema, em especial o próprio *Homem Aranha: Sem Volta pra Casa*, para compreender se o recurso que identifiquei no filme é realmente uma eucatástrofe como Tolkien havia pensado.

No decorrer deste texto, encontram-se três capítulos principais. No primeiro, é desenvolvido um contexto a respeito das bases da pesquisa. A intenção é apresentar Tolkien, sua obra e principalmente o pensamento presente no ensaio que é objeto desta pesquisa. Além disso, abordamos a trajetória das narrativas de super-heróis até o cinema. De forma especial é abordado o trajeto do Homem-Aranha até a realização do filme *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*, pois esse é o principal recorte utilizado para análise conceitual do ensaio de Tolkien no cinema.

O segundo capítulo consiste na análise e reflexão acerca das viradas narrativas e dos finais felizes que Tolkien propõe. Em busca de elucidar o que o autor queria dizer por eucatástrofe e possíveis relações com o *deus ex machina* grego. A eucatástrofe é observada dentro dos contos de fadas, narrativas originais onde Tolkien defende sua presença, e dentro da obra tolkieniana, para avaliar como ele próprio executava o elemento narrativo em suas estórias.

O terceiro capítulo, é a aplicação propriamente dita da pesquisa, onde avaliamos a presença da eucatástrofe tolkieniana dentro das narrativas super-heroicas, a partir de uma

análise da trama de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*. Em paralelo, é possível observar se outros elementos defendidos por Tolkien estão presentes no filme, para avaliação do quanto as ideias tolkienianas podem contribuir para a narrativa do cinema e, com isso, se observa a presença da eucatástrofe em outras narrativas super-heroicas.

1. CAPÍTULO I - O SUBCRIADOR E AS FADAS

Para compreender melhor a pesquisa como um todo e os temas que ela irá abordar, é necessário um embasamento inicial a respeito de certas temáticas: quem foi J.R.R. Tolkien; no que consiste o ensaio *On Fairy-Stories* e o pensamento nele contido; por fim, o que é o *legendarium* de Tolkien ao qual frequentemente se referem seus entusiastas. Essas questões são tratadas neste primeiro capítulo para a melhor compreensão das ideias que se seguem nos seguintes.

1.1 J.R.R. Tolkien

É justo que se inicie o presente trabalho com uma breve contextualização sobre o autor abordado. Os próximos parágrafos são então dedicados a elucubrar a respeito de quem foi essa figura tão importante para a literatura do século 20 e para a cultura pop atual.

Nos baseamos na obra de Carpenter (2018) para recuperar a biografia de John Ronald Reuel Tolkien, que nasceu no dia 3 de janeiro de 1892, em Bloemfontein, na República Britânica de Orange na África do Sul, mas, que no fim das contas, foi registrado como cidadão inglês. Quando ainda muito novo, sua família voltou a morar na Inglaterra, onde viveu praticamente a vida toda. Desde pequeno se destacou muito por seu amor a línguas e idiomas e também por narrativas fantásticas que sua mãe, Mabel Suffield, contava. O que veio a desaguar na sua carreira futura. Perdeu o pai, Arthur Tolkien, muito cedo e poucos anos depois Mabel também veio a falecer, deixando John e o irmão Hilary para serem criados pelo Padre Francis Morgan.

O tutor deu a Tolkien, além de formação na fé católica, o que muito impactou sua obra, uma boa educação em colégios ingleses de renome até que, aos 19 anos de idade, conseguiu ingressar no Exeter College, da Universidade de Oxford, onde cursou língua inglesa. Com uma carreira acadêmica exemplar, não demorou para que Tolkien se destacasse como grande filólogo e linguista, tamanha sua paixão por idiomas antigos e diversos, que já demonstrava desde a escola.

Após se formar em 1914, Tolkien teve uma experiência traumática, que foi a Primeira Guerra Mundial. John Garth (2022) comenta que por causa de sua aptidão na área linguística, Tolkien foi admitido como oficial de comunicação e veio a atuar na batalha do Somme, a mais sangrenta de toda a história⁶. Tolkien teve de ser dispensado no meio da guerra, por contrair a

⁶ Segundo a BBC New Brasil, mais de um milhão de pessoas morreram no decorrer da batalha (BBC, 2016).

chamada febre das trincheiras⁷. Na enfermaria, no verso de um panfleto ele começou a escrever o conto *A Queda de Gondolin*, um dos primeiros fragmentos que se desenvolveria no gigantesco corpo de histórias ao qual pertencem seus livros mais famosos (GARTH, 2022).

Por conta das recaídas devido às questões de saúde, Tolkien não voltou ao campo de batalha, mas como ele mesmo afirma, muito foi perdido: “é preciso que se experimente em pessoa a sombra da guerra para sentir plenamente sua opressão [...]. Em 1918 todos os meus amigos próximos, exceto um, estavam mortos.” (TOLKIEN, 2019 p. 34).

A partir de então, Tolkien começou a trabalhar como professor e alcançou algum renome acadêmico, chegando a se tornar duas vezes catedrático em Oxford. Lançou algumas obras acadêmicas enquanto dedicou parte de seu tempo livre para seus “vícios” pessoais, a criação de línguas próprias e de tramas que compusessem o seu *legendário*, conjunto de narrativas que formam sua mitologia autoral. Na década de 1930, após o lançamento e o sucesso do livro *O Hobbit*, Tolkien adquiriu renome dentro da literatura fantástica, o que apenas se intensificou anos mais tarde com a publicação de *O Senhor dos Anéis*, em 1954 e 1955.

Este foi um resumo da longa vida de J.R.R. Tolkien, muito ainda precisaria ser dito para abordá-la com propriedade, em especial: seu casamento com Edith Bratt; sua profunda amizade com C.S. Lewis, escritor de *As Crônicas de Nárnia*; sua grande admiração por G.K. Chesterton na juventude; dentre tantas outras questões, as quais serão abordadas na medida em que se mostrarem necessárias ao logo do texto.

1.2 *On Fairy-Stories*

Contexto sobre o autor dado, cabe agora falar sobre o ensaio *On Fairy-Stories* e sobre o seu conteúdo no geral. O texto é fruto de muitos anos de pesquisa e estudo do próprio Tolkien a respeito dos contos de fadas que tinha contato desde a infância. A principal motivação para a escrita do ensaio, porém, foi o ótimo desempenho da *palestra Andrew Lang*⁸

⁷ Doença febril aguda transmitida por piolhos, muito comum na primeira e segunda guerras. <https://msdmnls.co/3cqzK0Z>

⁸ A *Andrew Lang Lecture* é uma série de palestras organizada pela Universidade de St. Andrews na Escócia, o nome do ciclo de palestras é em homenagem ao escritor de contos de fadas escocês Andrew Lang. A primeira palestra aconteceu em 1927, desde então, de forma geral, acontecem anualmente. Normalmente acadêmicos que possuem certa ligação com contos de fadas são chamados. Tolkien recebeu o convite, em parte, possivelmente pelo sucesso de *O Hobbit* (UNIVERSITY OF ST. ANDREWS, 2004).

ministrada por ele em 1939⁹, na Universidade de St. Andrews. O ensaio nada mais é que uma versão escrita e mais completa da própria palestra.

Para introduzir, tanto quanto validar a importância de tal ensaio para a escrita narrativa, vale a citação a C.S. Lewis a respeito do texto tolkieniano: “Eu espero que todos tenham lido o ensaio de Tolkien sobre contos de fadas, que é talvez a contribuição mais importante para o assunto que alguém fez até agora” (LEWIS, 2018 p.57).

1.2.1 O ensaio e o pensamento tolkieniano

A preparação da palestra e a escrita do ensaio, ocorrem dois anos após a publicação de *O Hobbit*, ou seja, durante o processo inicial de escrita de *O Senhor dos Anéis*, lançado mais de uma década mais tarde. Observando o texto de *O Hobbit* e o de seu sucessor, pode-se ver o quanto o próprio Tolkien se valeu de suas ideias no *On Fairy-Stories* para evoluir seu processo de escrita até *O Senhor dos Anéis*, que é um livro naturalmente mais maduro. Tolkien faz questão de ressaltar, ao se referir às ideias da palestra e do ensaio, que “o resultado foi inteiramente benéfico a *O Senhor dos Anéis*, que foi uma demonstração prática das opiniões que expressei.” (TOLKIEN apud CARPENTER, 2006, p. 514).

Do que se trata então o ensaio *On Fairy-Stories*, fazendo com que *O Senhor dos Anéis* alcançasse um resultado tão positivo? No ensaio, Tolkien trata a respeito das histórias de fadas como um todo, não se detendo apenas a uma análise histórica, mas da essência e da finalidade dessas narrativas. *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* são essencialmente histórias de fadas, embora não sejam contos. Daí a predileção tolkieniana ao termo história, em vez do recorrente “conto de fadas”, expressão concebida pela francesa Marie-Catherine d'Aulnoy no final do século XVII. Segundo Tolkien, as histórias de fadas surgiram muito antes, junto à linguagem e à própria humanidade (TOLKIEN, 1964).

Ao tratar de histórias de fadas, Tolkien acaba por resvalar em conceitos que não tangem apenas narrativas feéricas, mas narrativas como um todo. Muitas de suas considerações não são válidas só para contos de fadas, ou romances fantásticos, o texto carrega um conteúdo maior, narratológico, filosófico e teológico (KLAUTAU, 2021). Por mais que certos conteúdos, como a origem das histórias de fada, a infantilização das mesmas, a importância delas na vida de adultos e crianças, dentre outros aspectos abordados, sejam voltados mais

⁹ Tolkien declara que a palestra aconteceu em 1938, mas no livro *Tolkien: On Fairy-Stories*, editado por Verlyn Flieger e Douglas A. Anderson, está registrado que na realidade a palestra ocorreu no dia 8 de março de 1939. A data fornecida por Flieger e Anderson confere com a data que consta nos registros da própria Universidade de St. Andrews, onde a palestra foi realizada.

exclusivamente para as narrativas feéricas, outros temas como a necessidade de consistência interna concreta, a fantasia e seus efeitos sobre quem consome a narrativa, a consolação que a estória gera, e em especial a eucatástrofe defendida por Tolkien, são temáticas não restritas às estórias de fadas, mas às narrativas como um todo, devido ao ato humano de “subcriar” estórias (TOLKIEN, 2020).

Tolkien usa bastante o termo *subcriação*, que para ele é criar algo a partir dos elementos do mundo já criado. O autor de um conto de fadas descreve que o bosque tem a grama azul, ele simplesmente usou a grama verde da realidade e a pintou de azul, de aspecto em aspecto o contador de estórias vai concebendo um *mundo secundário* onde a narrativa acontece, partindo do existente no *Mundo Primário*, onde vivemos. Esta *subcriação*, é utilizada por Tolkien para descrever também outros profissionais: ao fazer uma tela, o pintor subcriou. Ao inventar o carro, o engenheiro subcriou. O próprio professor ao escrever o ensaio, se define como um subcriador.

Tolkien se aprofunda na subcriação no campo das mitologias e fantasias em um poema de 148 versos chamado *Mitopeia* (2020), que é o registro que ele fez do diálogo que teve com C.S. Lewis a respeito da criação de estórias, diálogo este que veio a culminar na conversão de Lewis ao cristianismo (DURIEZ, 2018). Essa conversa é sobre a arte da construção de mitos e da sua importância à essência humana. É significativo o fato de ambos, tanto o ensaio *On Fairy-Stories* quanto o poema *Mitopeia*, serem publicados juntos desde a edição de 1988 de Tree and Leaf [Árvore e Folha], assim como na edição brasileira de 2020, pela HarperCollins Brasil. A mitopeia, do grego criação de mitos, nada mais é que subcriação.

Indo além dos exemplos usados no ensaio, e no poema, fazendo um primeiro paralelo com o cinema, podemos definir que a escrita de um roteiro é também subcriação. O que é válido para as demais artes, vale para o cinema, e isto corrobora para que as opiniões expressadas por Tolkien sejam aplicadas à escrita de roteiros: o roteirista é um subcriador.

Quanto à estrutura do ensaio, Tolkien a divide em pequenos capítulos a respeito de assuntos que ele considera pertinentes para o tema central. Ele propõe no ensaio responder a três questões: o que são as estórias de fadas; quais as origens das estórias de fada; e para que elas servem. A terceira questão é a mais importante de todas, de acordo com o próprio autor, e é na resposta dela que estão contidos os conceitos centrais para esta pesquisa em específico, pois a finalidade é justamente o que as estórias de fadas compartilham com outras narrativas, como as que escrevemos para o cinema.

A partir do discurso tolkieniano, a respeito da finalidade das estórias de fada, surgem os conceitos de subcriação, mundos primário e secundário, já citados aqui e que são muito

interessantes para se pensar o processo criativo ao escrever um roteiro. Enquanto constrói esse discurso, ele quebra certos paradigmas com relação às estórias de fadas. Mostra que estas não são apenas contos sobre fadas ou que possuam fadas. As fadas nem sequer precisam aparecer na estória e quando aparecem, normalmente elas não são os seres diminutos e infantis que têm sido retratados em narrativas modernas.

Outra questão que Tolkien busca desmistificar é com relação ao público dos contos de fadas. O autor faz um resgate histórico e mostra que essas estórias nunca foram feitas para crianças, afinal são narrativas que buscam trazer um espírito que os adultos perderam e que as crianças têm de sobra. Logo, as crianças podem muito bem consumir estórias de fadas, mas esse não é o foco. Enquanto se pensa que são contos infantis, mais e mais adultos deixam de consumir essas narrativas como deveriam.

Tive de pensar a respeito antes de dar uma palestra “Andrew Lang” em St Andrews sobre estórias de fadas; e devo dizer que creio que o resultado foi inteiramente benéfico a *O Senhor Dos Anéis*, que foi uma demonstração prática das opiniões que expressei. Ele não foi escrito “para crianças” ou para qualquer tipo de pessoa em particular, mas por si só. (TOLKIEN apud CARPENTER, 2006, p. 514).

Dando continuidade no ensaio, Tolkien fala de quatro elementos fundamentais nos contos de fada: a fantasia, a recuperação, o escape e a consolação.

1.2.2 Fantasia

Dentro da fantasia, Tolkien fala da adjetivação da natureza, ou seja, descrever o mundo com novas qualidades. Alguns exemplos disso dentro da obra do próprio Tolkien: vemos águias, mas elas ganham novos atributos em relação ao Mundo Primário, são gigantes e falam; vemos árvores, mas que andam e possuem rosto; anéis, mas quando os colocamos no dedo ficamos invisíveis. Assim funciona a subcriação fantástica, dando novos adjetivos a substantivos preexistentes.

Ainda dentro do tópico fantasia, Tolkien aborda a importância da consistência interna da realidade, ou seja, o mundo criado precisa ser coerente dentro de si mesmo. Não basta inventar uma narrativa fantástica, é necessário que esta fantasia possua verossimilhança para propiciar a suspensão de descrença de quem consome a narrativa.

É isto que faz com que a estória não seja apenas infantil, afinal é fácil convencer uma criança de que um dragão existe, mas fazer um adulto embarcar na narrativa e aceitar um lagarto gigante que cospe fogo é o real desafio do escritor de fantasia. Esse desafio também é enfrentado pelo roteirista de cinema, em especial o que escreve os filmes de herói, que é o

foco deste trabalho. Afinal, a princípio não é muito crível que um adolescente picado por uma aranha radioativa ganhe poderes, mas milhões de pessoas embarcam nessa narrativa.

1.2.3 Recuperação

A recuperação para Tolkien é justamente a qualidade que a fantasia tem de fazer com que nós olhemos para o mundo com um novo olhar, capacidade esta que as crianças possuem. Uma criança, ao ouvir o som de um objeto caindo no chão, vai arremessar o objeto de novo várias vezes, porque aquilo deixa ela maravilhada, intrigada. Um adulto não vê graça nesse tipo de coisa, pois pensa naturalmente que já conhece tudo, já viu tudo e sentiu tudo, o que é um grande equívoco.

Ao ter contato com a fantasia, o homem recupera o sentimento de olhar para o mundo de forma diferente. Ao ouvir sobre um Pégaso em um conto de fadas, voltamos para o mundo primário e olhamos para o cavalo de uma maneira nova, como uma criança olharia. É um sentimento próximo ao de quem viaja para um novo lugar e vê tudo de maneira nova. É assim que o mundo deve ser experienciado, afinal ele é bem maior do que a ideia que construímos dele e que tomamos por certa.

Por isso fazemos fantasia, falamos das árvores falantes, para lembrar que as árvores existem. É o ato cativante de pintar na tela o céu de rosa, para poder contemplar melhor o azul do céu quando nos voltamos para a vida real.

1.2.4 Escape

Quando Tolkien apresenta que as histórias de fada possuem escape, ele ressalta que este não pode ser confundido com o escapismo. A fantasia não nos tira da realidade, mas nos ajuda a vivenciar a realidade de uma maneira mais doce. Ele diz que o escape do prisioneiro não pode ser confundido com a fuga do desertor (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 121). Estar no mundo em que estamos não nos impede de sonhar com mundos mágicos que nos ajudem a moldar nossa experiência na vida presente. É diferente de fugir dos nossos problemas e fingir que vivemos num mundo perfeito. Para ele é importante que o escape aconteça, justamente para que a recuperação seja alcançada e o olhar para a realidade aprimorado.

Outro ponto que reforça que o escape das histórias de fadas não consiste em uma fuga da realidade, é o fato de Tolkien argumentar que uma boa história de fadas carrega em si a

essência do mundo real. Não só pela fantasia se construir a partir da adjetivação de coisas já existentes, mas porque a narrativa reflete o mundo primário de certa forma, carregando temas que na vida real são presentes, recorrentes e importantes. Aqui Tolkien resvala na ideia de Aristóteles de que “a arte imita a natureza [...] Em geral, a arte perfaz certas coisas que a natureza é incapaz de elaborar e a imita.” (ARISTÓTELES, p. 194 e 199).

1.2.5 Consolação

O escape, em conjunto com a adjetivação da fantasia, geram a chamada consolação, indo ao encontro da satisfação de desejos primordiais e antigos do homem, assim como um remédio para seus medos profundos. O homem que desejou alcançar o céu, imagina um cavalo que tem asas que pode levá-lo até as nuvens. A mente do homem primitivo que não consegue compreender o que é um raio, para amenizar seu medo, cria o Thor, Deus do Trovão. Dessa maneira, a humanidade encontra nas estórias fantásticas a satisfação para seus anseios mais profundos e antigos.

Esta é a ideia que finaliza o ensaio, a consolação, mas ela vai além, como o próprio Tolkien descreve, a “consolação” das estórias de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de desejos antigos. “Muito mais importante é a Consolação do Final Feliz. Quase me aventuraria a afirmar que todas as estórias de fadas completas devem tê-lo.” (TOLKIEN, 2020, p. 75).

Este é o conceito que para Tolkien é mais precioso em seu pensamento. O mesmo vale na presente pesquisa, esta é a questão na qual iremos nos aprofundar, a eucatástrofe. Para o professor, a verdadeira estória de fadas tem um final feliz, afinal ele defende que uma boa subcriação é aquela em que o mundo secundário reflete o mundo primário, ou seja, a estória de fada que retrata a essência da realidade primária. O mundo primário possui a esperança e a capacidade de superação, estas portanto devem estar refletidas na realidade secundária, isso sem contar o viés cristão do qual Tolkien se vale, o que pode ser retratado em um texto de cunho mais teológico..

Aqui entra o cristianismo do autor, ao acreditar que Jesus Cristo veio ao mundo e salvou a humanidade, Tolkien toma como a maior verdade que a história do mundo real acaba em final feliz. Partindo disto, se uma boa estória de fadas precisa carregar a realidade em si, então ela precisa de um final feliz.

Mas isso vai além do famoso “felizes para sempre” que ocasionalmente encerra os contos de fadas. O final feliz seria mais corretamente abordado como “virada alegre”, afinal,

“não há fim verdadeiro para nenhum conto de fadas” (TOLKIEN, 2020, p. 75). Tolkien dedica uma nota de uma página e meia para declarar que a expressão *e viveram felizes para sempre* é apenas uma moldura, uma tática que não engana ninguém, mas que localiza a narrativa num tempo etérico, assim como a expressão de abertura *era uma vez...* São artificios para localizar a narrativa fora do tempo e dentro dele simultaneamente.

Logo, quando o final feliz se trata na verdade de uma virada repentina, batizada de eucatástrofe, o subcriador pode utilizá-la mais vezes além de no próprio fim da estória, gerando o mesmo sentimento eucatastrófico do felizes para sempre. Tudo isto se justifica porque:

O conto eucatastrófico é a verdadeira forma do conto de fadas e sua mais alta função. [...] um conto que em qualquer medida tenha sucesso neste ponto não fracassou completamente, seja lá que falhas possua, seja pela mistura ou confusão de propósito (TOLKIEN, 2020, p. 75 e 76).

1.3 O *Legendarium* de Tolkien

Por fim, antes de partir para a parte final deste capítulo, é válido explicar brevemente a respeito do *legendarium*, que nesta pesquisa será chamado apenas de legendário, termo adotado pelas traduções oficiais da Harper Collins Brasil. Foi escolhido pelo próprio Tolkien e utilizado pela primeira vez em uma carta escrita em 1951 a Milton Waldman, um editor interessado em publicar suas obras. Tolkien dá na carta o nome de legendário ao conjunto de estórias que se passam na famosa Terra-média e terras ao redor dela. Este é o principal mundo secundário criado por ele.

[...] certa vez (minha crista baixou há muito tempo), tive a intenção de criar um corpo de lendas mais ou menos interligadas, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível da estória de fadas romântica [...] que eu poderia dedicar à Inglaterra, ao meu país (TOLKIEN, 2020b, p.19).

Ele tinha essa pretensão de criar uma mitologia para a Inglaterra, pois, para ele, diferente de outras nações, o país não possuía uma mitologia muito vasta. É a partir desse anseio criativo que o legendário surge. Mesmo que a intenção de criar uma mitologia inteira para a Inglaterra sozinho tenha passado, Tolkien realmente criou um mundo vasto repleto de histórias diversas que o povoam em diferentes momentos e localidades.

O Senhor dos Anéis, *O Hobbit* e *O Silmarillion* são as obras mais famosas que fazem parte do legendário tolkieniano, mas muitas outras narrativas que não couberam nesses livros ainda existem. De modo que hoje, quase 50 anos após a morte de Tolkien, livros com narrativas escritas para este corpo de lendas ainda são publicados¹⁰. Tolkien veio a repetir várias vezes o uso do termo legendário em suas cartas, explicando que o mundo em que seu corpo de lendas reside seria um passado muito remoto e mítico do nosso mundo eras atrás. Mundo este que os elfos dão o nome de Arda em sua língua antiga.

No decorrer de toda a sua vida, Tolkien criou muitas histórias e a maioria delas fazia parte de seu legendário, algumas que a princípio não fariam parte acabavam por cair dentro dele sem querer, como é o caso de *O Hobbit*, que a princípio não faria parte do legendário, mas segundo Tolkien foi “atraído por ele”. Ele pensou no mundo desde sua criação inicial, sua gênese, até seu fim definitivo, mas nunca chegou a concluir as narrativas, mesmo tendo escrito a vida inteira a respeito, “uma criação contínua e em evolução que se estendia por mais de meio século.” (TOLKIEN apud TOLKIEN 2020b, p. 12).

O legendário é o maior conjunto de narrativas criado por Tolkien que se enquadra nas chamadas histórias de fadas. Em determinados momentos da pesquisa, ao buscar exemplos em contos de fada das opiniões expressas por Tolkien no ensaio *On Fairy-Stories*, esses exemplos serão encontrados no próprio legendário, em especial em *O Senhor dos Anéis*, obra mais madura publicada, afinal essas são as fontes mais fiéis às ideias tolkienianas, pois foram escritas pelo próprio professor Tolkien.

¹⁰ Foi lançado no Brasil, em novembro de 2022, simultaneamente com a Inglaterra, o livro *A Queda de Númenor* (TOLKIEN, 2022): <https://bit.ly/quedadenúmenor>.

2. CAPÍTULO II - FINAIS FELIZES, VIRADAS ALEGRES

Este capítulo desenvolve uma reflexão a respeito do que o Tolkien chamou de *eucatastrophe*, termo ao qual vamos nos referir como eucatástrofe, tradução oficial para o português. Esse conceito, como já referido anteriormente, é central para a pesquisa. Por tal motivo, é determinante para o estudo como um todo que seja explanado com mais detalhes.

Primeiro, apresentando o conceito como foi pensado por Tolkien em sua origem, abordando exemplos na ficção, por meio das histórias de fada e da própria obra do professor, lançando o olhar sobre *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*, para desta maneira, compreender melhor o que o autor pensava de eucatástrofe, e por que ela é tão importante para uma boa história de fadas. Optou-se por abordar *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* por meio de suas adaptações cinematográficas e televisivas, ao invés em vez dos romances originais literários, por este se tratar de um estudo de cinema, e pelo texto tolkieniano principal em questão ser o ensaio *On Fairy-Stories*. Quando for necessário tratar dos livros e não do audiovisual será especificado. O conceito eucatastrófico de Tolkien é complementado e provado por contribuições de grandes teóricos do roteiro e da narratologia, para que se possa enxergar o papel da eucatástrofe no cinema.

Após compreender a eucatástrofe e sua função na narrativa, o capítulo aponta para um padrão narrativo, partindo da eucatástrofe, que ajude a pensar o processo criativo de J.R.R. Tolkien em suas histórias, para que posteriormente se possa analisar as histórias de heróis no cinema se baseando nesse esboço de padrão.

O capítulo ainda considera o conceito de *deus ex machina*, tão comparado à eucatástrofe, e utilizado para criticar a própria construção narrativa de Tolkien. O texto aborda a origem aristotélica do *deus ex machina*, e reflete sobre quando esse recurso narrativo é ou não adequado. A partir dessa compreensão, pretende-se chegar a um posicionamento relativamente seguro da diferença entre os dois conceitos.

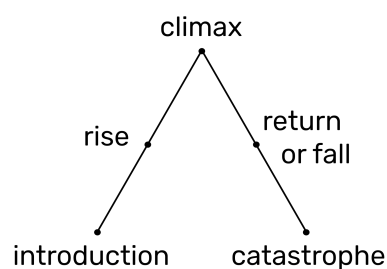
Por fim, o capítulo aborda um pouco de como o subcriador pode construir seu mundo com uma “consistência interna da realidade” sólida, afinal como Tolkien defende isso é importante para a efetiva realização da eucatástrofe e da história como um todo.

2.1 Eucatástrofe

Para dar início, é importante que se conceitue de eucatástrofe, que nada mais é que um neologismo que Tolkien, como filólogo, propõe a partir do termo grego ‘*katastrophe*’ (καταστροφή), que significa virada repentina. Ao adicionar o prefixo ‘*eu*’ (εὐ), que significa bom, Tolkien chegou ao resultado final eucatástrofe, a boa virada, ou a virada alegre.

Comumente, utiliza-se a palavra catástrofe para se referir a acontecimentos ruins, o que se deve muito à popularização do termo para a resolução de tragédias, com finais geralmente tristes. Vale observar, porém, que o termo catástrofe em sua constituição não significa desastre ou final triste, mas apenas uma virada que conduz a narrativa para a sua resolução. A própria Pirâmide de Freytag¹¹ utiliza a palavra catástrofe para significar resolução ou desfecho.

Figura 1 — Pirâmide de Freytag



Fonte: Freytag, 1900

Por esta razão, Tolkien aponta para os dois tipos de catástrofe. Cunha o termo “discatástrofe”, para se referir à tragédia, o desastre ou uma virada que leva a um final triste, enquanto a eucatástrofe simboliza o oposto, a “consolação do Final Feliz” como ele próprio descreve, sendo o aspecto mais importante de uma estória de fadas.

No mínimo, eu diria que a Tragédia é a verdadeira forma do Drama, sua mais alta função; mas o oposto é verdadeiro no caso da Estória de Fadas. Já que não parecemos possuir uma palavra que expresse esse oposto, eu o chamarei de Eucatástrofe. O conto eucatastrófico é a verdadeira forma do conto de fadas e sua mais alta função. (TOLKIEN, 2020, p. 75)

¹¹ Modelo proposto para estruturar o Drama (Freytag, 1900 p. 114), contido no livro *A Técnica do Drama* lançado em 1894. A Pirâmide propõe que a narrativa dramática inicie na *Introdução*, passe pela *Elevação da Ação*, chegue ao *Climax*, passe pelo *Declínio da Ação* e finalize por fim na *Catástrofe*.

Tolkien finaliza o ensaio defendendo a importância do Final Feliz, da eucatástrofe nas histórias. Junto a essa parte final, é anexado um epílogo que tem por função demonstrar como a eucatástrofe não só ocorre no Mundo Secundário, no campo imaginário por meio das histórias de fada, mas também acontece no Mundo Primário. Aqui Tolkien argumenta fortemente a partir do viés teológico de sua fé e é possível supor que ao defender a eucatástrofe no fim do ensaio, “Tolkien procurava dar ao ‘*On Fairy-Stories*’ sua própria ‘virada’ e adicionar sua própria Consolação e final feliz para o ensaio.”¹² (FLIEGER e ANDERSON, 2008, p.14, tradução nossa).

2.1.1 Eucatástrofe: Final ou Virada

Partindo da consolação que as histórias de fada geram nos leitores, Tolkien defende a eucatástrofe como o final feliz que toda boa história deve ter. Entretanto, nenhuma história de fadas termina no ponto final, aqueles personagens continuam suas vidas, mesmo que esta parte da história não seja contada. Daí o desfecho que Bilbo Bolseiro pensa para seu próprio livro em *O Senhor dos Anéis*, quando cita: “e viveu feliz para sempre até o fim de seus dias.” (TOLKIEN, 2019b, p. 79).

Essa cena, que pode ser vista tanto no filme quanto no livro, reflete a ideia de Tolkien de que mesmo que o final feliz seja essencial para uma boa história de fadas, ainda assim, o final feliz não é o fim definitivo de uma história. Isso vai ao encontro do pensamento de Syd Field no *Manual do Roteiro*, quando defende que finais e inícios se tocam e se relacionam e isso deve ser aplicado aos roteiros de cinema.

Na vida, o fim de uma coisa, é geralmente o início de outra. Se você é solteiro e se casa, está finalizando uma forma de viver e começando outra [...] Um final é sempre um início e um início é sempre um final. Tudo se relaciona num roteiro, como na vida. (FIELD, 2001, p. 53)

Esse princípio pode ser observado na estrutura cíclica da Jornada do Herói¹³, na qual o sujeito parte de um mundo comum no começo da história e retorna para este mesmo mundo comum no final dela. Essa estrutura comum em diversos enredos mitológicos antigos já estava presente em *O Hobbit*, uma vez que Bilbo Bolseiro sai de sua toca no condado e, após

¹² “Tolkien was seeking to give “*On Fairy-stories*” its own “turn” and adding his own Consolation and Happy Ending to his essay.”

¹³ Também conhecida como monomito, é o modelo proposto por Joseph Campbell partindo da análise narrativa de diversos mitos. Campbell demonstra que diversas tramas mitológicas seguem uma estrutura narrativa parecida. O conceito aparece pela primeira vez no livro *O Herói de Mil Faces*, em 1949.

sua aventura, retorna para ela. Daí o título completo da estória: *O Hobbit ou Lá e De Volta Outra Vez*. Final e início se tocam e se misturam.

Figura 2 - A Jornada do Herói



Fonte: Domínio Público

O conceito eucatastrófico está muito mais próximo de um fim como finalidade da estória, causa final ou propósito geral e real da narrativa (KLAUTAU, 2021), do que de um fim como finalização e ponto final para o enredo. Se nenhum final é definitivo, então a eucatástrofe não é apenas um final feliz, mas uma alegre virada “repentina e miraculosa” como Tolkien mesmo define.

A partir do ponto que a eucatástrofe é uma virada alegre, o autor, ou melhor, o subcriador tem a liberdade de utilizar o conceito não apenas no grande final, mas em vários momentos da estória, como pequenos lampejos de esperança para os personagens e para quem acompanha a narrativa de fora. Utilizando mais uma vez Syd Field, “O ponto de virada é um incidente, ou evento que ‘engancha’ na ação e reverte noutra direção [...]” (2001, p.97).

Figura 3 - Paradigma de Syd Field



Fonte: Syd Field, 2001

Partindo do Paradigma de Syd Field¹⁴ é comum na estrutura de um roteiro que haja dois pontos de virada principais, o primeiro leva a narrativa para o conflito, na transição do *Ato 1* para o *Ato 2*. O segundo ponto de virada principal leva a narrativa do conflito para a resolução, na transição do *Ato 2* para o *Ato 3*. Esse segundo ponto de virada resolutivo tem potencial para constituir uma eucatástrofe, a principal da narrativa, mas a estória pode carregar mais reviravoltas e mais eucatástrofes. O próprio Field admite que o “roteiro completo pode conter até 15 pontos de virada” (2001, p. 97).

Tolkien traz diversos momentos eucatastróficos em suas histórias, antes mesmo do derradeiro final feliz. Um bom exemplo de eucatástrofe tolkieniana antes do fim propriamente dito está na cena de *O Hobbit*, em que Bilbo se encontra no meio da Batalha dos Cinco Exércitos, e o caos se espalha ao seu redor, quando a solução parece muito distante e improvável ele avista a esperança no céu com a chegada das águias, ou seja, eucatástrofe. O próprio Tolkien define em uma carta ao seu filho Christopher em novembro de 1944:

ao lê-lo (depois que o livro ficou velho o suficiente para estar distante de mim) tive repentinamente, em uma medida razoavelmente forte, a emoção ‘eucatastrófica’ com a exclamação de Bilbo: ‘As Águias! As Águias estão chegando!’ (TOLKIEN apud CARPENTER, 2006, p. 171.)

¹⁴ Modelo de princípios propostos por Syd Field, no *Manual do Roteiro*, para se escrever uma estória, estruturando a narrativa em 3 atos, recordando o proposto por Aristóteles para o Drama: Início, Meio e Fim.

A expressão que Tolkien utiliza aqui “emoção eucatastrófica” é importante para identificar a eucatástrofe em outras obras, como será abordado mais adiante, mas, por ora, a citação é relevante para demonstrar como a eucatástrofe pode estar presente em mais momentos da narrativa, em menor medida, sendo a eucatástrofe final, a que marca a passagem do conflito para resolução e que traz a “consolação do final feliz”, a maior e principal virada da trama.

2.1.2 A maior eucatástrofe concebível

Para exemplificar melhor a eucatástrofe em menor medida ao longo da trama e a eucatástrofe principal que traz o consolo do final feliz, dois exemplos na obra de Tolkien valem ser citados. No livro, esses exemplos são separados por capítulos de distância, no filme, porém, são retratados em paralelo para aumentar a urgência no público. Ainda assim, são viradas diferentes com intensidades diferentes.

A cena de Bilbo e as águias em *O Hobbit* se repete no terceiro filme, ou livro, de *O Senhor dos Anéis*. Em *O Retorno do Rei*, os exércitos de Gondor e Rohan cavalam até o portão negro de Mordor, numa última esperança de desviar a atenção de Sauron, para que Frodo, que já está infiltrado, consiga destruir o anel e vencer a guerra. Acontece, porém, que ao chegar no portão, Aragorn, Gandalf e companhia são confrontados por um servidor do Senhor Sombrio que mostra a pequena camisa de malha de Frodo, dando a entender que ele já foi pego, morto e a guerra já estava perdida.

Ali os exércitos dos povos livres lutam: “Por Frodo!”, sem esperança. E Pippin, o único pequeno Hobbit ali está prestes a desacordar quando, como Bilbo anos antes, é surpreendido pela chegada das águias. Em menor escala, a eucatástrofe acontece, mas a verdadeira virada final está acontecendo não muito longe dali, além dos portões do Senhor do Escuro.

Frodo e Sam haviam chegado até as fendas do Monte da Perdição, onde o Anel fora forjado uma era atrás, o único lugar onde ele poderia ser destruído, sendo arremessado nas chamas. Frodo, o portador do Anel, estava completamente desgastado pela jornada e principalmente pelo peso do artefato mágico. Na borda das chamas do vulcão, no último momento, quando ele poderia enfim destruir o Anel e vencer a guerra, Frodo fraqueja e decide tomar o artefato para si, o colocando no dedo e ficando invisível.

Quando Frodo usa o Anel, Sauron sente sua presença e seus Nazgûl, os Espectros do Anel, voam rapidamente em direção ao Monte da Perdição para tomar o Anel de Frodo. Sam, que tinha dado tudo de si, carregando Frodo até o topo do vulcão minutos antes, se vê completamente sozinho, os Nazgûl estão chegando. A discatástrofe está armada, tudo está perdido, e a esperança se esvai. Gollum, o pequeno e vil antagonista, que tinha sido corrompido pelo Anel, aparece por detrás de Sam e o desacorda com uma pedra.

Gollum segue as pegadas do invisível Frodo e salta sobre ele. Os dois Hobbits, guiados pela cobiça do anel brigam, Gollum parece flutuar, montado sobre um Frodo invisível. Inesperadamente, Frodo fica visível novamente, Gollum, com uma mordida, havia arrancado o seu dedo junto ao Anel. Após tanto tempo, o miserável Sméagol (nome original do antagonista da cena) finalmente tinha de volta o seu tão amado e odiado “Precioso”. Em sua comemoração, Gollum saltita de alegria, até que, repentinamente, tropeça e cai nas chamas do Monte da Perdição, junto ao Anel.

É inesperado, o “herói” que seria Frodo falha, não consegue ir até o fim e cede à corrupção do Anel. A criatura mais miserável de todas, o pequeno Sméagol, ou Gollum, acaba por, sem querer, ser o responsável pela destruição do Anel e derrota definitiva do Senhor do Escuro. Essa é sem sombra de dúvida a maior e principal eucatástrofe em *O Senhor dos Anéis* e Tolkien deixa isso claro nas entrelinhas, quando no Apêndice B de *O Retorno do Rei*, ele declara que este acontecimento e a queda de Sauron acontecem no dia 25 de Março.

Tradicionalmente, o dia 25 de Março é celebrado pela Igreja Católica como o dia da Encarnação de Jesus Cristo no ventre da Virgem Maria. Ocasionalmente, essa data também coincide com o dia da morte de Cristo na Cruz. Isso vai ao encontro com o Epílogo do ensaio *On Fairy-Stories*, no qual Tolkien se refere a esses acontecimentos — encarnação, morte e ressurreição de Jesus — como “a maior e mais completa eucatástrofe concebível.” (TOLKIEN, 2020, p.78). Tolkien aborda o Evangelho como a Verdade, afinal como católico, ele acredita firmemente nessa verdade, porém é possível olhar para a estória de Cristo partindo de um viés puramente narrativo.

O povo hebreu é escravizado e passa pelo domínio de diversos impérios. Na época de Jesus, eles estavam sob o domínio de Roma. É então que o próprio Deus se faz homem para salvar o povo. Esse mesmo Deus é entregue à morte por seu povo e é torturado e crucificado, ressuscitando ao terceiro dia. Esse era o sacrifício prescrito para a libertação do povo e salvação dos pecados. Olhando para isso Tolkien diz:

O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do homem. A Ressurreição é a eucatástrofe da história da Encarnação. Essa história começa e termina em alegria. Tem preeminentemente a ‘consistência interna da realidade’. Não há história jamais contada que os homens tenham querido tanto que fosse verdadeira, e nenhum que tantos homens céticos tenham aceitado como verdadeira em seus próprios termos. (TOLKIEN, 2020, p. 79)

Ao colocar a destruição do Anel e derrota definitiva de Sauron, o Senhor dos Anéis, na mesma data da Encarnação, Tolkien faz a escolha de ligar a virada repentina de sua história ao prenúncio da maior eucatástrofe concebível, ou seja, a data da Encarnação de Cristo no ventre de Sua mãe, renunciando Sua Morte e, finalmente, a Ressurreição, gerando assim a maior eucatástrofe concebível para a narrativa de *O Senhor dos Anéis*.

Esse fato também expõe o tema da providência divina na obra tolkieniana. Pois, não é absurdo se pensar assistindo ao filme, mas principalmente estando atento aos detalhes dos livros, que o acaso presente no tropeço de Gollum não seria apenas aleatoriedade, mas uma possível mão de Deus, movendo o curso da história quando não havia mais saída e gerando o alegre final, pois a eucatástrofe ainda é uma “repentina e miraculosa **graça**” (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 131).

Os temas queda, acaso ou providência divina e eucatástrofe andam sempre unidos na obra de Tolkien, muitas vezes sendo indissociáveis. Essa possível ação inesperada de Deus na resolução da queda ou discatástrofe leva diretamente ao conflito entre conceitos eucatástrofe e *deus ex machina*. Para debater sobre estes temas, é necessário saber identificar melhor uma eucatástrofe.

2.1.3 Os efeitos da eucatástrofe

Se a eucatástrofe é o que faz da história de fadas uma narrativa “do tipo superior ou mais completo” (TOLKIEN, 2020, p.76), então o que faz de um ponto de virada uma eucatástrofe? Já ficou claro que a eucatástrofe acontece após uma discatástrofe ou queda, quando todas as esperanças estão perdidas.

Como foi dito anteriormente, uma estrutura convencional de roteiro possui ao menos duas viradas, uma introduz os conflitos, a segunda está ligada à resolução destes conflitos, mas ainda assim, nem toda virada é uma eucatástrofe e isso é bem claro. A virada que introduz o conflito, tem potencial para ser uma discatástrofe. Enquanto as viradas que levam à resolução possuem tendência a serem eucatástrofes, mas isso nem sempre acontece. Como o próprio Tolkien defende, a boa virada “não nega a existência da discatástrofe” (TOLKIEN,

2020, p.75). A queda, ou virada para baixo, que leva à tristeza e ao iminente fracasso existe e tem sua importância para que a consolação final possa acontecer.

Tolkien ainda define a eucatástrofe como uma repentina, improvável e inesperada virada, a qual, mesmo que possível, não se pode esperar que aconteça novamente da mesma maneira. Observando as ideias tolkienianas percebe-se que a eucatástrofe é uma improvável e inesperada virada alegre, que traz de volta a esperança num momento de discatástrofe, quando tudo está perdido, mas ainda assim é um acontecimento possível de acordo com a coerência interna da realidade.

Entretanto, existe algo mais, que faz de uma virada uma legítima eucatástrofe “em sua mais alta função”, para utilizar a expressão tolkieniana. Este detalhe que diferencia a eucatástrofe das demais viradas nada mais é que os efeitos que ela causa no público:

Ela [a eucatástrofe] consegue dar à criança ou ao homem que a ouve, quando a virada vem, um prender de respiração, um bater e soerguer do coração, próximo (ou mesmo acompanhado) das lágrimas, tão penetrante quanto o oferecido por qualquer forma de arte literária e possuidora de uma qualidade peculiar. (TOLKIEN, 2020, p.76)

A eucatástrofe que Tolkien defende está ligada diretamente com os efeitos causados no espectador da narrativa. É uma virada que comove, que emociona. Esta é a chave para identificar uma eucatástrofe, aquilo que, na carta citada anteriormente, Tolkien chama de “emoção eucatastrófica” gerada naqueles que entram em contato com ela. Esse sentimento é o que traz à tona o consolo do final feliz, tão essencial para uma estória de fadas.

Este conceito vai ao encontro do que o roteirista e estudioso das narrativas Christopher Vogler¹⁵ apresenta no livro *A Jornada do Escritor*. “Uma estória eficaz toma seu estômago de assalto, aperta sua garganta, faz o coração palpitar e os pulmões bombear, traz lágrimas aos olhos ou uma explosão de risos” (2015, p.10). Em outros termos, uma narrativa eficaz traz à tona a emoção eucatastrófica. Vogler não está falando de estórias de fada, mas de narrativas no geral, em especial para o cinema, porém, o posicionamento dele a respeito de uma estória eficaz está diretamente ligado aos efeitos que a narrativa gera no público, da mesma forma que Tolkien.

Analisando a fala vogleriana, percebe-se que, o que Tolkien apresenta como essencial para uma estória de fadas é aplicável também em outros tipos de estória, especialmente em

¹⁵ Vogler trabalhou escrevendo filmes para grandes estúdios como Warner Bros, Disney e Fox Pictures, teve grande contato com o que cada decisão do roteiro gera no produto final e no público das obras. Curiosamente, a paixão de Vogler por narrativas têm início da mesma maneira que a de Tolkien: “Fui fisgado pelos contos de fada [...] lidos em voz alta por minha mãe e minha avó.” (2015, p. 32).

narrativas cinematográficas. Vogler e Tolkien falam da “mais alta função” de uma narrativa: Vogler cita a eficácia da estória, enquanto Tolkien também fala de eficácia ao dizer que: “Um conto que em qualquer medida tenha sucesso nesse ponto não fracassou completamente, seja lá que falhas possua” (2020, p.76). Vogler completa dizendo que as estórias “têm um poder tremendo para curar o nosso povo e tornar o mundo um lugar melhor” (2015, p.31) em paralelo mais uma vez ao Tolkien que defende que a eucatástrofe nas estórias é necessária para a “saúde espiritual e o bem-estar da psique humana” (FLIEGER e ANDERSON, 2008).

Partindo dessas observações, cabe dizer primeiramente que uma virada configura eucatástrofe quando atinge o público com o sentimento descrito por Vogler e que Tolkien resume como emoção eucatastrófica. E secundamente, as contribuições de Tolkien, em especial a eucatástrofe, não são apenas aplicadas às estórias de fada, mas como ele mesmo diz a “qualquer forma de arte literária”. Melhor dizendo, Tolkien contribui para a escrita de vários outros gêneros narrativos, inclusive para a escrita cinematográfica.

Vale acrescentar, quando se trata de um conto escrito ou narrado, que o sentimento eucatastrófico atinge o público puramente pela virada e estrutura narrativa em si. Quando essa estória parte para mídias audiovisuais, outros aspectos do produto vão influenciar na chegada da eucatástrofe. É possível ser surpreendido e se emocionar com um filme, não só pelo rumo que a narrativa está tomando em determinado momento, mas ter o sentimento amplificado pela iluminação, movimento de câmera, trilha sonora, expressão dos atores, ou por outros aspectos em cena.

A narrativa é audiovisual, as possíveis eucatástrofes também são. Afinal, nesses casos “a repentina mudança [...] que atinge com uma alegria que leva às lágrimas” (TOLKIEN apud CARPENTER, 2006, p. 513) é sempre acompanhada por um conjunto de aspectos da produção, pois todos eles convergem para que, no produto final, a narrativa alcance a desejada emoção eucatastrófica.

Dessa maneira, observa-se que a eucatástrofe acontece em dois níveis distintos, porém unidos. Num primeiro nível, os personagens vivenciam a miraculosa e inesperada graça inseridos No Mundo Secundário, de dentro da própria estória. Nesse primeiro nível, é essencial que a “consistência interna da realidade” seja respeitada, a eucatástrofe nunca é algo impossível de acontecer naquele mundo secundário, mesmo que seja um acontecimento inesperado e improvável, ainda é crível.

Vale aqui um exemplo da eucatástrofe no primeiro nível, recorramos aos contos de fada clássicos: Branca de neve está adormecida, aparentemente morta, e em sua versão original, a estória não termina com um beijo de amor verdadeiro. O príncipe manda seus

serviçais para buscar o caixão onde a princesa dorme para levá-lo ao castelo. No meio do caminho, na floresta, um dos serviçais tropeça numa raiz de árvore. O arranco repentino do tropeço faz com que a Branca de Neve cuspa fora o pedaço da maçã envenenada que comeu e acorde de seu sono eterno.

Final completamente inesperado, mas não impossível. Mesmo em versões da narrativa nas quais o príncipe aparece e desperta a princesa com um beijo de amor verdadeiro, ainda assim, é uma virada coerente com as leis daquele mundo, que envolvem magia e mística. A eucatástrofe sempre respeita a coerência interna da realidade do Mundo Secundário, sendo um acontecimento repentino, improvável, mas jamais completamente impossível.

Este é o primeiro nível eucatastrófico, no qual a virada acontece para os personagens do Mundo Primário, mas ainda existe um segundo nível, o qual é possível dizer que é o mais importante. No segundo nível, o público vivencia a repentina virada alegre inseridos no Mundo Primário, como espectadores da estória. Nesse nível, outros aspectos do audiovisual influenciam fortemente na eficiência da eucatástrofe.

Como exemplo, o segundo filme da trilogia *O Senhor dos Anéis*. Em *As Duas Torres*, temos o reino de Rohan sendo atacado por um exército de orques de Isengard. Sob cerco, o rei se escondia junto de mulheres, idosos e crianças no fundo Forte da Trombeta. Enquanto Aragorn, Legolas e Gimli, junto dos poucos soldados, defendiam as muralhas e o portão do ataque dos orques.

Após toda a noite de resistência, não havia mais chance alguma de sobrevivência. Gimli, o anão, soa a trombeta no alto da torre, sob esse som, o rei cavalga liderando seus soldados, e nossos protagonistas, para uma gloriosa morte. Os orques derrubam o portão, a trilha sonora cresce, a pequena cavalaria se digladiava contra incontáveis orques, não há esperança de vitória. Após um último crescente, e a trilha cai em um silêncio repentino.

Uma luz corta o campo de batalha, o sol está nascendo, e com ele aparece um cavaleiro no topo da colina. Aragorn olha e exclama: “Gandalf...”. O mago declara: “Theoden rei está sozinho...”, repentinamente atrás de Gandalf aparece Éomer, sobrinho do rei que responde: “Sozinho, não!”. Neste momento, por detrás da colina aparecem, junto de Gandalf e Éomer, milhares de cavaleiros de Rohan que tinham se exilado. O coro da trilha sonora toma conta novamente, enquanto o exército desce a colina, trazendo de volta a esperança de vitória. Um plano geral em câmera lenta mostra a grandiosidade daquele cenário.

Narrativa, trilha sonora, iluminação, fotografia, interpretação, montagem, efeitos visuais... Todos os aspectos da produção apontam uma coisa: eucatástrofe. Os personagens

vivem isso na tela, mas o público vivencia na pele. É muito difícil assistir a essa cena e não se emocionar, como descrevem Tolkien e Vogler.

Com seu aparente final triste e depois com seu repentino e inesperado final feliz, eu fiquei profundamente comovido e tive aquela emoção peculiar que todos temos — embora não com frequência. É muito diferente de qualquer outra sensação. E, de repente, percebi o que era: exatamente a coisa sobre a qual eu estava tentando escrever e explicar naquele ensaio sobre estória de fadas. (TOLKIEN apud CARPENTER, 2006, p. 513)

2.2 Padrão eucatastrófico

Partindo de uma análise do papel que a eucatástrofe possui em uma trama e de um estudo de padrões narrativos existente nas histórias escritas por Tolkien, é possível traçar um pequeno esboço de modelo no qual essas narrativas se enquadram.

Inspirando-se, é claro, nos paradigmas citados anteriormente de Campbell, Syd Field e Freytag, porém fazendo isto em um nível muito mais contido, com nenhum objetivo de prescrever uma fórmula para se escrever roteiros, apenas refletir sobre como Tolkien pensava suas tramas. Para, dessa maneira, poder pensar melhor as semelhanças destas com as tramas super-heroicas do cinema.

Cabe dizer que Tolkien defende que este tipo de estudo de modelização é estar “usando as histórias não como elas foram destinadas a ser usadas, mas como uma pedreira na qual se vai escavar evidências ou informações sobre assuntos nos quais estão interessadas” (TOLKIEN, 2020, p. 31). Mas ele mesmo completa que este é “um procedimento perfeitamente legítimo em si mesmo” (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 61) desde que não se esqueça que a apreciação de uma história em si é o mais importante.

O professor ainda declara: “sinto fortemente, a fascinação do desejo de destrinchar a história intrincadamente emaranhada” (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 63). Nesse caso, cedendo ao desejo de Tolkien por destrinchar histórias, como esta é a natureza deste trabalho, façamos isto com as narrativas pensadas por ele, para compreender melhor sua maneira de escrever uma narrativa.

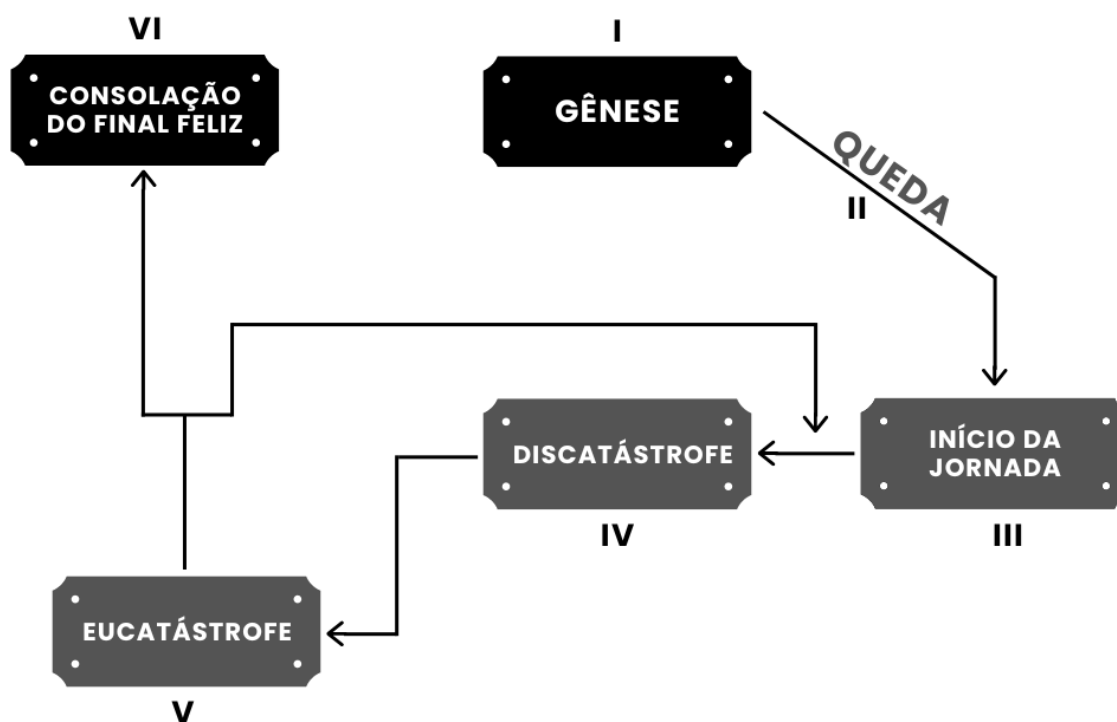
É comum na escrita tolkieniana que uma narrativa comece antes da jornada propriamente dita, com uma certa história pregressa. Esse antecedente é constituído por uma gênese específica, o começo de tudo para aquela história. Após a gênese, há a primeira discatástrofe, um primeiro desastre ou problemática, que, para fins de diferenciação de outras

viradas dramáticas, pode se optar por dar o nome de *queda*. Esta *queda* progressiva é importante para que haja razão para a aventura acontecer.

Daí tem-se o *início da jornada* em si, por algum chamado ou motivo externo, como muito bem descrito por Campbell. No decorrer da jornada, os personagens evoluem e crescem, o que não precisa ser abordado aqui, afinal, mais uma vez, *O Herói de Mil Faces* já faz bem esse trabalho. Em dado momento da jornada, os personagens se encontram em uma situação crítica, muitas vezes sem esperança de saída, esse ponto chama-se *discatástrofe*. Para resolvê-la, apenas o esforço dos heróis não basta, sendo necessário um auxílio em menor ou maior grau do acaso, é quando a *eucatástrofe* acontece.

Esse ciclo entre o Início da Jornada e o acontecimento da Eucatástrofe pode se repetir diversas vezes no decorrer da narrativa, até que no fim, após a maior das dificuldades possíveis, acontece a maior das catástrofes que gera a *consolação do final feliz*. Segue abaixo um fluxograma que retrata esse esboço de modelo narrativo.

Figura 4: Padrão Eucatastrófico



É necessário apontar, entre o *início da jornada* e a *discatástrofe*, a existência de pontos de conflito, onde as personagens encontram desafios e os enfrentam, vencendo através de seu esforço e sacrifício próprio. Afinal, nem todo obstáculo é uma *discatástrofe* e nem toda resolução é eucatastrófica, os personagens passam por conflitos e evoluem, isso é uma base para a evolução narrativa. Ressaltando mais uma vez, isso é apenas um padrão para facilitar a análise narrativa das obras do professor Tolkien e não consiste ainda em uma tentativa de elaboração de padrão para concepção de roteiros.

Seguindo esse padrão, olhemos para a estória de *O Hobbit*, onde a *gênese* consiste na construção do reino dos anões¹⁶ na Montanha Solitária. Há então o momento em que a *queda* se dá, com o ataque do dragão Smaug, os anões perdem seu reino. Só então acontece o *início da jornada*, com Bilbo e a comitiva de Thorin partindo para recuperar a montanha.

Logo no início da aventura, existe uma primeira *discatástrofe*, Bilbo e os anões estão para serem devorados pelos Trolls. É chegada a *eucatástrofe* inicial, Gandalf chega, junto da luz do sol que transforma os Trolls em pedra. Daí a jornada continua, os personagens enfrentam desafios, crescem e o ciclo se repete, até que no fim a eucatástrofe maior anuncia a *consolação do final feliz*, com a volta de Bilbo para casa.

Esse modelo se repete na maioria das fantasias tolkienianas, *O Senhor dos Anéis*, *O Silmarillion*, e até mesmo os contos que não pertencem ao legendário, como *Roverando e Mestre Giles da Aldeia*. O padrão pode ser observado não só no nível da narrativa principal, mas também na estória do próprio mundo como um todo, ou, em um grau menor, apenas à jornada de um personagem específico.

O mundo de Arda, onde se passam as estórias da Terra-média, é criado na canção dos Ainur (espíritos angelicais criados pelo Deus Uno), esta é a *gênese*. Um dos espíritos, chamado Melkor, começa a criar dissonâncias na canção, fazendo com que o mal entre no mundo, esta é a *queda*. A partir daqui há o *início da jornada*, com todas as aventuras que têm palco em *O Silmarillion*, *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e demais livros do legendário. Esta

¹⁶Como referido anteriormente, as traduções oficiais das obras de tolkienianas no Brasil passam por um conselho de tradução, que se pauta sempre no *Guia Para Nomes de O Senhor dos Anéis* (HAMMOND e SCULL 2005) artigo no qual o próprio Tolkien expõe suas posições sobre como traduzir suas obras para outros idiomas. Nos textos originais em inglês, para nomear a raça anânica, Tolkien opta pelo plural arcaico “Dwarves” em vez do plural tradicional Dwarfs, o que causa estranheza aos leitores de língua inglesa. Para emular aos leitores brasileiros estranheza semelhante, o conselho de tradução optou por adotar o plural arcaico anões no lugar do tradicional anões. Vale dizer, que o termo anões, mesmo que arcaico, está em conformidade com o vocabulário da língua portuguesa, assim como anões e até mesmo anões. Esta pesquisa segue fiel aos termos oficiais escolhidos pelo conselho de tradução da Harpercollins Brasil. Outros exemplos de termos adaptados são orque (Orc), gobelins (goblins) e o já aqui muito utilizado estória (story).

longa jornada possui muitas discatástrofes próprias, como a destruição das Árvores de Valinor e a queda de grandes reinos como Gondolin e Númenor. Possui também inúmeras eucatástrofes, como as derrotas de Melkor e Sauron. O próprio planeta encontra desafios e passa por mudanças, continentes são destruídos, ilhas afundadas, montanhas aplainadas.

O mundo que era a princípio plano se torna em dado momento redondo. Até que a última eucatástrofe acontece na realização da profecia do fim do mundo, com a Última Batalha, a derrota definitiva de Melkor e seus servos e a definitiva *consolação do final feliz* para Arda. Esta conclusão apocalíptica está em um epílogo descartado de *O Silmarillion*, publicada no ainda não traduzido para o português *The Shaping of Middle-earth [A Formação da Terra-média]*, da série de 12 livros *A História da Terra-média*.

Observando o nível de personagem, pode-se perceber o exemplo do próprio Frodo. A *gênese* está no seu nascimento. A *queda* está na morte de seus pais Drogo e Prímula, que faz com que ele fique órfão. Tempos depois acontece o *início da jornada* e sucessão de desafios, evoluções e, é claro, discatástrofes e eucatástrofes. Até que ele encontra a *consolação do final feliz*, partindo dos Portos Cinzentos para as Terras Imortais.

Observa-se que esse padrão também está presente não só nas estórias de fada alegres que Tolkien escreveu, mas mesmo nas trágicas, como a estória de Turin Turambar, em *Os Filhos de Húrin*. E não apenas em seus protagonistas, mas em seus vilões, como a trajetória de Morgoth, Sauron, Saruman e até mesmo Gollum, que embora encontrem lampejos de esperança e oportunidades de redenção, acabam encontrando seu fim nas discatástrofes de suas próprias jornadas. A diferença é que nestes casos, tragédias e arcos de vilões, o ciclo é encerrado antes que se alcance a maior eucatástrofe e a consolação do final feliz.

Este padrão eucatastrófico proposto é crucial para observar a eucatástrofe em prática em uma narrativa, tolkieniana ou não. A ideia é que partindo dele seja possível não apenas compreender como Tolkien construía suas narrativas enxergando nelas o momento da virada miraculosa, mas também poder enxergar em outros enredos a semelhança com a maneira tolkieniana de contar estórias e a presença, ou ausência, da emoção eucatastrófica.

2.3 Deus Ex Machina/Eucatastrophe

Cabe aqui uma breve reflexão a respeito das diferenças e relações entre eucatástrofe e *deus ex machina*. É comum, quando se fala de cinema, observar viradas repentinas que resolvem problemas e as considerar como um defeito, chamando tais resoluções de *deus ex*

machina. Viradas tidas por Tolkien em suas obras como eucatástrofe, são por vezes denominadas assim por críticos.

Quando este tipo de crítica negativa é feita, pode acabar se assumindo por verdade três coisas: *deus ex machina* é no geral um defeito narrativo; eucatástrofe e *deus ex machina* são a mesma coisa com nomes diferentes; e, por consequência, eucatástrofe seria também um defeito narrativo. As três afirmações são duvidosas e tendem ao erro, cada uma em um nível diferente. Daí a necessidade de compreender ambos os conceitos em paralelo.

Uma constatação importante é que, quando foi feito o levantamento de fontes para esta pesquisa, encontrou-se poucos estudos a respeito de *deus ex machina* referente à escrita para cinema. O material acadêmico sobre o tema se resume principalmente a livros e artigos voltados para estudos dramaturgicos, o que pode ser transferido, em certa medida, para a sétima arte. De qualquer maneira, muito do que se fala a respeito do tema acaba não sendo pautado em estudos prévios, devido ao fato de *deus ex machina* ter se popularizado como um defeito.

O chamado *deus ex machina* tem sua origem nas teorias dramáticas da Grécia antiga. A expressão em latim deriva da grega *apò mēchanēs Theós* e significa “Deus surgido da máquina”. A expressão era utilizada para significar o tipo de resolução que comumente acontecia em certas peças gregas, especialmente as peças de Eurípides, quando os conflitos chegavam a um ponto irresolvível. Nesse momento, uma espécie de guindaste, literalmente uma máquina, descia com um deus até a encenação para resolver as coisas (BERNARDO, 2012).

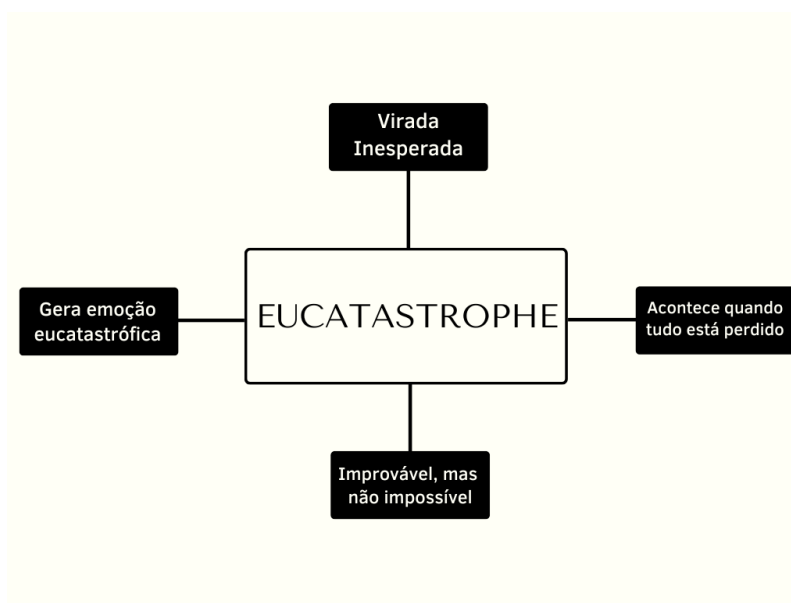
O termo surge já no *Crátilo*, de Platão, mas vem a ser explanado e melhor criticado por Aristóteles, discípulo de Platão, na obra *Poética*. Aristóteles defende que “os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito e não do *Deus Ex Machina*” (ARISTÓTELES, 2003 p. 124). Acontece que o próprio Aristóteles ainda levanta as possibilidades nas quais o *deus ex machina* pode ocorrer: “em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados.” (ARISTÓTELES, 2003).

Se são levantados momentos em que o recurso é aceitável ele acaba não sendo em tudo um defeito, o que entra em contraste com o senso comum de certa maneira. Dentro da literatura e demais artes narrativas o termo é hoje utilizado no geral para denominar “qualquer dispositivo forçado e improvável — uma marca de nascença reveladora, uma herança

inesperada, a descoberta de um testamento ou carta perdida — pela qual o autor encurralado resolve um enredo”¹⁷ (ABRAMS E HARPHAM, 2013, p.103, tradução nossa).

Deus ex machina é uma virada inesperada e improvável, a eucatástrofe é também repentina e improvável, embora não impossível, dentro dessas condições cabe refletir o que diferencia os conceitos, já que estes não são a mesma coisa. É necessário recorrer então ao que define uma virada como eucatástrofe.

Figura 5 — Eucatástrofe



Fonte: Esquema elaborado pelo autor

Então pode se comparar mais detalhadamente os dois conceitos. O *deus ex machina* é também uma virada resolutiva inesperada e também acontece quando parece não haver uma saída. Embora muitas vezes pareça impossível, em seu sentido literal o *deus ex machina*, assim como a eucatástrofe, respeita a consistência interna da realidade. Por exemplo, uma tragédia com heróis gregos prevê a existência de deuses que podem ou não interferir.

Tolkien ainda levanta que a eucatástrofe é difícil de se realizar e “depende da história inteira” (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 133). Isso não significa que a eucatástrofe estava já sendo abordada desde o começo da narrativa, prevenindo o público quanto à sua ocorrência, mas quer dizer que o contexto da história como um todo trabalha para que a eucatástrofe seja alcançada e mais do que isso, a eucatástrofe depende da consistência interna

¹⁷ any forced and improbable device—a telltale birthmark, an unexpected inheritance, the discovery of a lost will or letter—by which a hard-pressed author resolves a plot.

da realidade do mundo secundário, não é um elemento estranho àquele cenário, mas possível, mesmo que surpreendente e improvável.

Um bom exemplo é mais uma vez o papel de Gollum na estória de *O Senhor dos Anéis*. A eucatástrofe, a virada inesperada, acontece quando Gollum pega o Anel, tropeça e cai no fogo da perdição, destruindo-o e salvando a todos. A narrativa toda prevê que Gollum teria um papel desconhecido a cumprir para o bem ou para o mal, Gandalf repete isso diversas vezes, para que houvesse misericórdia e Gollum não fosse morto.

Em *O Hobbit* esse tema já estava presente, quando Gollum aparece a primeira vez “Bilbo não conseguia achar muita piedade em seu coração” (TOLKIEN, 2019a p. 86), poucas páginas depois “Uma compreensão repentina, uma piedade misturada com horror, brotou no coração de Bilbo” (TOLKIEN, 2019a p. 88). A eucatástrofe estava lá de certa maneira, mas isso é apenas o contexto da narrativa trabalhando para que ela aconteça da melhor maneira possível no fim da estória, afinal, não estava insinuado desde o início que Gollum tropeçaria e cairia no Monte da Perdição.

Outras eucatástrofes, como as diversas chegadas das águias — em especial a primeira vez que elas aparecem em *O Hobbit*, para salvar Gandalf, Bilbo e os anões, e a primeira vez que aparecem em *A Sociedade do Anel*, para salvar Gandalf do topo da torre de Saruman — não previstas ou preditas, nem trabalhadas previamente pela narrativa. Estes casos fazem da eucatástrofe algo muito mais parecido com o *deus ex machina*.

Isso leva ao entendimento de que a real diferença, ou mesmo aproximação, entre esses conceitos resolutivos está, justamente, na emoção que eles trazem. Como mostrado há pouco, Tolkien defende que a verdadeira virada alegre traz a “emoção eucatastrófica” e é aí que podemos compreender e identificar de melhor maneira tal conceito. A eucatástrofe tira o fôlego, faz o coração bater mais forte, traz as lágrimas aos olhos ou o sorriso aos lábios.

Observando tal emoção chega-se à conclusão de que há dois tipos de *deus ex machina*. Se ele produzir tais efeitos no público é, além de um *deus ex machina*, também uma eucatástrofe e não é de todo um problema para a narrativa, pelo contrário, está indo ao encontro daquilo que Vogler levanta como função principal de uma estória. Agora um *deus ex machina* que não gera tal emoção e que em sua resolução é anticlimático, acaba por não ser eucatastrófico e se apresenta também como um defeito narrativo.

Olhando pelo lado da eucatástrofe, é um acontecimento sempre bom e como Tolkien diz “um conto que em qualquer medida tenha sucesso neste ponto não fracassou completamente” (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 133). Ainda assim, há dois tipos de eucatástrofe: aquela que, como no caso de Gollum e destruição do Anel, é trabalhada desde o

início, e aquela que, como no caso das águias, não é. Este segundo caso pode ser considerado *deus ex machina*, mas não de maneira defeituosa, muito pelo contrário, concede que a estória alcance seu objetivo maior.

Cabe por fim uma observação final, que é o impacto que o contexto da ambientação do universo criado possui na virada para o bem, fazendo ela ser ou *deus ex machina*. Para quem lança um primeiro olhar sobre *O Hobbit* ou o *O Senhor dos Anéis* as intervenções repentinas das águias pode sim aparentar erros de concepção narrativa por parte do autor, estruturando-se como *deus ex machinas* maléficos. Acontece, porém, que quem olha para a estória após uma lida mais completa no legendário, e nas narrativas que constituem o cerne da mitologia tolkieniana, consegue perceber o quanto a providência está ali presente, constituindo uma eucatástrofe clássica, como o próprio Tolkien avalia.

Tendo isto em vida, se compreende que cada obra faz parte de um todo, o legendário, e não pode ser avaliada com completude vista isoladamente, afinal a verdadeira coerência está no todo. Ao analisar o contexto aristotélico, porém, podemos afirmar que os gregos não buscavam uma coerência com o todo tal qual Tolkien possuía, até porque a mitologia grega foi construída por um povo e não por apenas um homem. Mesmo que Tolkien propositalmente coloque em suas estórias certas incoerências para simular uma mitologia primária, ainda sim seu cuidado é inegável.

Esse cuidado reflete nas eucatástrofes de cada obra, e na eliminação de *deus ex machinas* maléficos, quando há uma visão do contexto todo vê-se também que existe sentido em cada virada para o bem que a narrativa carrega. Este cuidado do autor com o todo e a coerência dos eventos também é cada vez mais valorizada no cinema, quando se trata de continuidade, não só dentro das cenas de um único filme, mas entre sequências de filmes, afinal o público valoriza cada vez mais a narrativa inserida dentro de um universo compartilhado.

2.4 Consistência Interna da Realidade

Por fim, vale voltar-se para o conceito denominado “consistência interna da realidade” pelo professor Tolkien. Ela é necessária para que a suspensão de descrença aconteça, ou seja, para que o público consiga embarcar na narrativa, mesmo ela sendo fantástica, sem considerá-la falsa, afinal as estórias de fada não são mentiras, mas são subcriativamente parte do Mundo Primário.

Além disso, a consistência interna da realidade é necessária para que a eucatástrofe legítima aconteça, do contrário a virada é má estruturada. Tolkien ainda levanta que quanto mais fantasiosa é a narrativa, mais difícil é conquistar a suspensão de descrença, mais complicado é criar uma consistência interna da realidade crível.

[...] a "consistência interna da realidade" é tão mais difícil de produzir quanto mais diferentes forem as imagens e os arranjos de material primário dos arranjos reais do mundo Primário. [...] Qualquer um que tenha herdado o aparato fantástico da linguagem humana pode dizer *o sol verde*. Muitos podem então imaginá-lo ou pintá-lo. Mas isso não é suficiente [...] Criar um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja crível, ordenado à Crença Secundária, provavelmente vai requerer labuta e pensamento, e certamente vai exigir uma destreza élfica (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 103).

O professor ainda diz que este tipo de tarefa, construir uma legítima consistência para a realidade secundária, é raramente tentada, mas quando completada em qualquer grau, “então temos uma rara realização de Arte: de fato arte narrativa, criação de estórias em seu modo primário e mais potente” (TOLKIEN apud LOPES, 2006, p. 103). Tolkien chama de “destreza élfica” a habilidade de criar tal consistência interna da realidade, usando de metalinguagem para comparar a arte do subcriador de estórias com a mágica que os próprios elfos, ou fadas, possuem dentro do mundo subcriado. Contar estórias, escrever roteiros, assim como todos os outros tipos de arte, nada mais é do que magia em sua mais pura forma, a destreza élfica.

A consistência interna da realidade para uma obra fantástica é difícil de se alcançar. O próprio Tolkien, por sua vez, foi muito eficaz em realizar tal feito, a Terra-média, palco para as estórias de seu legendário é um tanto crível e palpável, mesmo sendo fantasioso. Como subcriar um mundo desta maneira, Tolkien não explica no ensaio *On Fairy-Stories*, afinal, usando da mesma metáfora que ele, o ensaio é a defesa em favor de saborear a sopa, a estória como ela é servida, e não ficar olhando para os ossos e demais ingredientes que foram utilizados para fazer a sopa.

Para compreendermos, então, a razão do Mundo Secundário criado por Tolkien ser tão consistente, e podermos em certa medida aplicar consistência semelhante aos mundos que criamos e roteiros que escrevemos, vale olhar para o conceito defendido por Ronald Kyrmse¹⁸, a tridimensionalidade do mito em Tolkien.

¹⁸ Kyrmse é o atual tradutor de *O Senhor dos Anéis* (2018), que desde a década de 1990 trabalhou em todas as edições de obras tolkienianas no Brasil, seja como tradutor, revisor ou consultor.

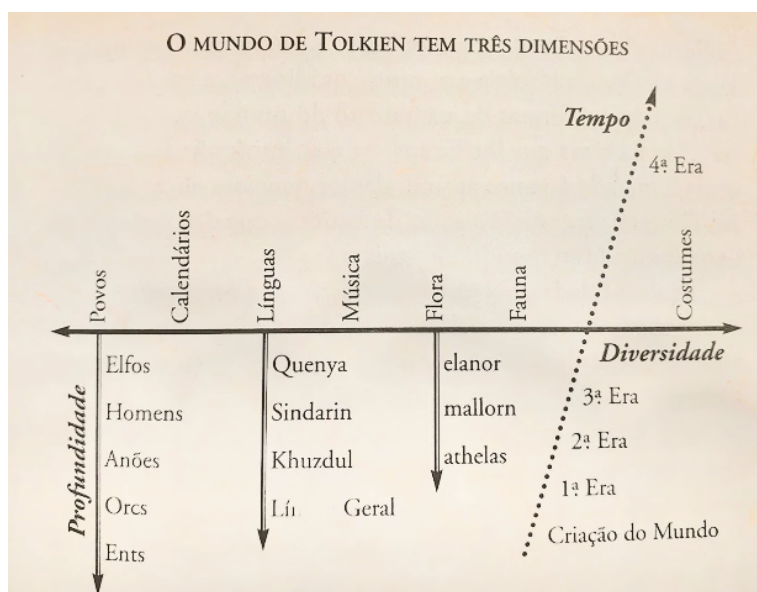
O mundo construído por Tolkien possui três dimensões bem definidas: a primeira é a diversidade de temas, Tolkien aborda um mundo com povos, línguas, geografia, fauna, flora, música e muitos outros temas; a segunda dimensão é chamada de profundidade, com a qual cada um dos temas é retratado, ou seja, ao lançar olhar sobre o tema flora, veremos que Tolkien subcriou muitas plantas, flores, ervas, com nomes e características aprofundadas e assim por diante; por fim, a terceira dimensão da obra é o tempo, afinal Tolkien constrói um mundo desde seu mito de criação até muitos milhares de séculos depois, onde podemos ver a evolução de cada tema ao longo de mais de vinte mil anos. Mais uma vez usando o exemplo da flora, pode-se observar como diferentes tipos de plantas evoluíram e migraram de lugar, mudaram de nome e etc.

Essas três dimensões do mundo fazem com que a obra adquira verossimilhança e que a consistência interna da realidade seja alcançada. A narrativa se torna crível sem perder a fantasia e a suspensão de descrença se faz possível.

Jamais temos a impressão de que os personagens são planos, de que a paisagem é um mero cenário. Tudo tem sua razão de ser [...] e cada pessoa, linhagem, montanha e objeto têm sua história [...] Por isso, somos capazes de crer no Mundo Secundário que ele subcriou. (KYRMSE apud SEMMELMANN, 2017, p. 30).

Segue um gráfico para melhor compreensão das três dimensões do mito em Tolkien, diversidade, profundidade e tempo:

Figura 6: A Tridimensionalidade do Mito



Fonte: Ronald Kyrmse, 2003

É interessante que o conceito de tridimensionalidade do mito possa ser aplicado ao processo de construção de mundo não apenas do subcriador de estórias de fadas, mas também do roteirista de cinema. Pensar o mundo no qual o personagem tem sua jornada é uma etapa importante do roteiro, mesmo que a narrativa se estruture no mundo real.

O jornal onde trabalha, a casa dos tios, o colégio, todo ambiente onde um personagem se insere é um mundo secundário e isto é válido tanto para o macro, quando se fala de um universo inteiro criado do zero como em *Star Wars*, quanto para o micro, quando a narrativa se passa toda dentro de um escritório, como é o caso de *The Office*.

Independentemente de onde a estória se insere, a consistência interna da realidade precisa ser bem estabelecida para que a obra seja crível para o público. Para isso, nenhum cenário deveria ser raso; pelo contrário, o mundo real passa a ideia de diversidade, profundidade e idade, então o mundo secundário, seja ele qual for, precisa passar essa mesma sensação dentro do possível. Desta maneira, não apenas a fantasia fica bem representada, não apenas a eucatástrofe é bem executada, mas toda a arte narrativa pode acontecer em seu mais alto potencial.

3. CAPÍTULO III - SUPER-HERÓIS: DOS QUADRINHOS PARA AS TELAS

Feitas as considerações a respeito da eucatástrofe e seus desdobramentos dentro das narrativas tolkienianas cabe uma contextualização a respeito do recorte cinematográfico escolhido para a pesquisa. Entender essa escolha de recorte vai além das minhas motivações pessoais e apreço pelo gênero super-heróico, por esta razão este capítulo se estrutura em um breve panorama histórico do fenômeno dessas narrativas.

Compreendendo como os super-heróis surgiram e chegaram ao cinema podemos alcançar um melhor entendimento a respeito do contexto de criação por de trás do filme *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*, que terá sua narrativa analisada no capítulo seguinte, partindo das ideias retiradas dos textos de Tolkien.

3.1 Uma história de origem

Pautamo-nos nas informações trazidas por GONÇALVES (2017), para compreender a trajetória que os heróis fizeram até a tela dos cinemas. O princípio do conceito de heróis é nebuloso dentro do imaginário humano. Umberto Eco (ECO, 2008) afirma que o herói dotado de força sobre-humana é um elemento comum em narrativas antigas, dois exemplos são o herói bíblico Sansão e o grego Hércules. Dotar um homem ou criatura semelhante de capacidades sobrenaturais é um ponto comum entre as narrativas heroicas e o defendido por Tolkien para os contos de fadas, afinal ambos têm uma raiz mitológica tão antiga quanto a linguagem humana.

Os super-heróis como conhecemos hoje têm sua origem com a ascensão das chamadas HQs (histórias em quadrinhos)¹⁹ no início do século XX. Três precursores são: *O Zorro*, criado por Johnston McCulley em 1919; *O Aranha Negra*, criado Harry Steeger em 1933; e *O Fantasma*, criado por Lee Falk, em 1936. Os três eram benfeitores mascarados, mas não se classificavam literalmente como super-heróis. O primeiro grande super-herói que marcou as páginas dos quadrinhos foi o Super-Homem, publicado pela primeira vez em 1938.

Superman marca o início da chamada *era de ouro* das HQs. Vale dizer que historiadores e apreciadores desta mídia impressa ocasionalmente dividem sua trajetória da seguinte maneira: *Era de Ouro* (1938-1956), *Era de Prata* (1956-1971), *Era de Bronze*

¹⁹ Conferir o trabalho de conclusão de curso *Animação Goiana: Um estudo sobre o mercado e Políticas Públicas*, de autoria de Paulo Coelho Nunes, sob orientação de Ana Paula Silva Ladeira Costa. Goiânia: UEG, 2019. No percurso da pesquisa, a monografia aborda o desenvolvimento histórico das HQs.

(1971-1980) e *Era de Ferro* (1980-2000). Peter Coogan propõe que os quadrinhos posteriores aos anos 2000 sejam chamados de *Renascença* (COOGAN, 2006).

Após a estreia do Superman na *Action Comics #1* (1938), os quadrinhos de super-heróis se popularizaram bastante. Alguns exemplos de heróis que fizeram grande sucesso nos anos seguintes foram o *Batman*²⁰, *Tocha Humana* e *Namor*²¹. Com o avanço da Segunda Guerra Mundial, heróis como *Capitão América* e *Mulher Maravilha*²² surgem com o apelo de inflamar o ideal patriótico contra o nazismo.

Anos após o fim da guerra, os quadrinhos sofreram um certo boicote, muito devido à repercussão da obra *A Sedução do Inocente* (1954) de Frederic Wertham. O psiquiatra alemão apresentava ideias de que havia uma subversão de valores por trás dos quadrinhos, como sadomasoquismo na figura da Mulher Maravilha e homossexualidade em Batman e Robin. Com o lançamento desta obra é levantado o chamado *Comic Code Authority*, uma espécie de selo de censura que regulou as HQs e essas se tornaram mais “infantis” de certa forma. (JARCEM, 2007)

É nesse cenário que a Era de Prata se inicia, com o surgimento da Liga da Justiça da DC Comics, que unia os maiores heróis da editora e alcança um grande sucesso. Em resposta, a Marvel Comics cria o Quarteto Fantástico²³, que inicia uma tendência da editora de criar super-heróis que fugiam do padrão até então.

A DC possuía personagens que se assemelhavam a deuses poderosos, com poucas exceções, a Marvel criava heróis mais humanos e com mais limitações. Sua principal equipe, o Quarteto, era uma família que tinha ganhado poderes devido à exposição à radiação cósmica e precisava lidar com isso e com as questões familiares. Nesta onda surgem: *O Hulk*²⁴, um cientista que sofre um acidente radioativo e acaba se transformando em um monstro; *Homem-Aranha*²⁵, um adolescente órfão que é picado por uma aranha radioativa e ganha poderes, precisando lidar com o colégio e com a vida de herói; e *O Demolidor*²⁶, um homem que quando criança sofreu um acidente e teve contato com a carga radioativa de um

²⁰ O homem morcego faz sua estreia em maio de 1939 na revista *Detective Comics #27* (HUURO, 2022a) A sigla desta revista deu origem a famosa DC Comics, editora dona de personagens como Superman, Batman, Mulher Maravilha, Flash, Lanterna Verde e tantos outros.

²¹ Tocha Humana e Namor apareceram pela primeira vez na *Marvel Comics #1* em 1939 (HUURO, 2022b). Marvel viria a ser a editora que é até hoje a maior rival da DC, com personagens como Homem-Aranha, Capitão América, Hulk, Homem de Ferro e tantos outros.

²² Mulher Maravilha e Capitão América estreiam ambos no ano de 1941, cada um por sua respectiva editora rival. Capitão América aparece socando a cara de Hitler na capa de sua primeira revista. (HUURO, 2021a)

²³ *Fantastic Four #1*, Novembro de 1961 (HUURO, 2021c)

²⁴ *The Incredible Hulk #1*, maio de 1962 <https://www.marvel.com/characters/hulk-bruce-banner>

²⁵ *Amazing Fantasy #15*, 01 de agosto de 1962 (HUNTER, 2002)

²⁶ *Daredevil #1*, Abril de 1964 (PIOLHO, 2003)

caminhão, que o cega e aguça seus demais sentidos. Muitos outros heróis surgiram nesta mesma linha e fizeram muito sucesso, mas apenas estes três já permitem que certos padrões sejam observados.

A ideia de dar limitações tão humanas para os personagens era de Stan Lee, que acreditava que isso geraria uma conexão com o público. Outra característica dos personagens de Lee é a diversão que ele tinha em brincar com os nomes dos personagens, colocando iniciais repetidas: Bruce Banner, *alter ego* de Hulk; Peter Parker identidade secreta do Homem Aranha; Matt Murdock, nome real do Demolidor; Reed Richards e Sue Storm, líderes do Quarteto Fantástico. Vemos também a influência que a iminência de uma guerra nuclear gerou nos personagens, que na maioria das vezes tinham uma “origem radioativa”.

No decorrer das décadas seguintes os super-heróis continuaram ganhando popularidade nas páginas dos quadrinhos e a cada ano centenas de personagens novos surgiam, enquanto os antigos se consolidaram. A DC e a Marvel ganhavam cada vez mais renome no mercado editorial, e outras editoras menores também emplacaram sucessos, alguns exemplos de personagens que não possuem a Marvel ou a DC são: Juíz Dredd²⁷, de John Wagner; Hellboy²⁸, de Mike Mignola; E Spawn²⁹, de Todd McFarlane.

Os super-heróis são muito populares até o dia de hoje, mesmo com o enfraquecimento da mídia em quadrinhos, afinal os personagens acabaram se tornando muito mais famosos que as próprias revistas. Para compreender em que passo esta popularidade está, é necessário tirar o foco das HQs e observar o advento transmidiático e como eles chegaram até as telas dos cinemas como conhecemos hoje.

3.2 Os heróis na tela

A adaptação dos super-heróis para outras mídias começa na era dos seriados cinematográficos ou cinesseriados, que são filmes longos divididos em sessões menores, normalmente uma parte era exibida e possuía um *cliffhanger* no final, que induzia o público a voltar e assistir a próxima parte que só era exibida na semana seguinte.

Eram produções de nicho e vistas como segunda categoria de cinema, não possuíam muito orçamento. Na década de quarenta, no auge da Era de Ouro dos Super-Heróis, eles

²⁷ 2000 AD #2, 5 de março de 1977. (ASSIS, 2013)

²⁸ San Diego Comic Con Comics #2, 1991 (ASSIS, 2002)

²⁹ Spawn #1, Maio de 1992. (GRELLET, 2002)

começaram a ser adaptados para seriados cinematográficos. Algumas obras desta época são: *Adventures of Captain Marvel* (William Witney e John English, 1941); *Batman* (Lambert Hillyer, 1943), *Captain America* (Elmer Clifton e John English, 1944) *Superman* (Spencer Bennet, 1948).

Acontece, porém, que as décadas de 1940 e 1950, com a ascensão da televisão, os seriados cinematográficos entram em declínio, e as narrativas quadrinhescas precisaram mudar de mídia mais uma vez. Surge então o primeiro longa-metragem que retrata o Super-Homem, com o título de *Superman and The Mole-Men* (Lee Sholem, 1951), este cinesseriado foi utilizado para arrecadar renda para a série televisiva que seria produzida logo depois: *As Aventuras do Super-Homem* (1952-1958).

Outro longa super-heróico surge na década seguinte, *Batman, o Homem-Morcego* (Leslie H. Martinson, 1966). Ele foi o primeiro longa a abordar o Batman e se valia do mesmo universo criado para a série de TV *Batman* (William Dozier, 1966-1968). Tanto a série como o filme, eram fruto direto da censura que os quadrinhos sofriam na época, levando a figurinos bem coloridos, personagens bem caricatos e tramas leves para todos os públicos. Ambas as obras alcançaram um sucesso considerável, o que levou o Batman a se consolidar no imaginário da cultura pop da época, e com ele os demais heróis populares nas revistas.

O sucesso da série do Batman abriu espaço para mais adaptações, em 1977 um longa do Homem-Aranha foi lançado, mas é retratado com maiores detalhes no próximo subtópico do capítulo. O primeiro real sucesso super-heróico após Batman em Hollywood foi *Superman — O Filme* (Richard Donner, 1978). O longa de Donner é o primeiro a se inserir no espaço aberto por filmes como *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977). Com estes longas, Hollywood abria as portas para um cinema de “megafilmes”, os chamados *blockbusters*.

Superman alcança grande sucesso o que levou a uma sequência *Superman II* (Richard Lester, 1980), que também alcançou uma boa recepção. Após isso, mais duas sequências *Superman III* (Richard Lester, 1983) e *Superman IV: Em Busca da Paz* (Sidney J. Furie, 1987), e um derivado *Supergirl* (Jeannot Szwarc, 1984). Após o lançamento do terceiro filme, a boa recepção foi caindo tanto do ponto de vista da crítica, quanto do público, os últimos dois longas foram fracassos de bilheteria que acarretaram o fim da série de filmes, que foi a primeira franquia duradoura de super-heróis no cinema da história.

Os anos de 1980 foram marcados não apenas pelas adaptações cinematográficas da DC, mas por adaptações televisivas dos personagens da Marvel. A série *O Incrível Hulk* (1978-1982) alcançou certo sucesso que levou a cinco temporadas e três filmes para a

Televisão: *The Incredible Hulk Returns* (Nicholas Corea, 1988); *The Trial of the Incredible Hulk* (Bill Bixby); E *The Death of the Incredible Hulk* (Bill Bixby, 1990). Nas adaptações Hulk se encontra com outros personagens consagrados dos quadrinhos Marvel, como Demolidor, Rei do Crime e Thor.

A lacuna deixada pela franquia do homem de aço foi preenchida por *Batman* (Tim Burton, 1989). Este novo longa do homem morcego busca se afastar fortemente do seu antecessor dos anos 60, adotando um clima mais obscuro, misturado com elementos fantasiosos que misturam *noir* com futurismo e *art déco*. A visão sombria de Burton contrasta com a leveza idealista dos filmes de *Superman*, mas igualmente se consolida em meio aos *blockbusters*. Uma sequência foi produzida: *Batman, O Retorno* (Tim Burton, 1992), o clima mais depressivo e violento que o antecessor acaba por levar à substituição de Burton por Joel Schumacher, que ficou responsável pelas duas sequências.

Batman Eternamente (Joel Schumacher, 1995) e *Batman e Robin* (1995) buscaram uma aproximação ao caricato que havia nas produções pré-*Super-Homem* e se afastaram ao máximo do sombrio abraçado pelos dois filmes anteriores. *Batman Eternamente* alcançou uma recepção razoável em meio aos fãs, a sequência, porém, foi amplamente criticada por conta de suas atuações exageradas e narrativa extravagante. O fracasso de *Batman e Robin* trouxe o fim da primeira franquia de filmes do homem morcego.

Os anos 2000 trariam mudanças para o mercado cinematográfico de quadrinhos. As adaptações de *X-Men* (Bryan Singer, 2000) e *Homem-Aranha* (Sam Raimi, 2002) alcançaram um sucesso decisivo para este gênero de filmes nos anos seguintes, conquistando sequências e abrindo espaço para que os cinemas fossem inundados de filmes de heróis Marvel. Na primeira década do milênio os cinemas receberam: *Demolidor — O Homem sem Medo* (Mark Steven Johnson, 2003); *Hulk* (Ang Lee, 2003); *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003); *Homem-Aranha 2* (Sam Raimi, 2004); *Elektra* (Rob Bowman, 2005); *Quarteto Fantástico* (Tim Story, 2005); *X-Men 3: O Confronto Final* (Brett Ratner, 2006); *Motoqueiro Fantasma* (Mark Steven Johnson, 2006), *Quarteto Fantástico e O Surfista Prateado* (Tim Storym, 2007); *Homem-Aranha 3* (Sam Raimi, 2007); E *X-Men Origens Wolverine* (Gavin Hood, 2009).

A DC também lançou alguns filmes neste início dos anos 2000. *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) marca o início de uma nova franquia para o homem morcego que viria a ter mais dois filmes. *Superman: O Retorno* (Bryan Singer, 2006) é um *reboot* saudosista do estrelado nos anos 1970-1980. *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (Christopher Nolan, 2008) alcança um grande sucesso de público e crítica.

Este mesmo ano acaba sendo um marco importante para os filmes de heróis. Os filmes da Marvel lançados até aqui eram de diversas produtoras, por exemplo, o Homem-Aranha era produzido pela Sony, os X-Men pela Fox e o Hulk pela Universal, mas em 2008 é feita a estreia da Marvel Studios. A editora passaria não só a produzir seus próprios filmes, como estas obras fariam parte de um mundo compartilhado, com seus heróis e personagens constantemente encontrando e interagindo entre si, esta proposta foi apelidada de MCU (Marvel Cinematic Universe).

O primeiro filme dessa leva foi *Homem de Ferro* (Jon Fraveau, 2008), um grande sucesso de crítica e bilheteria. O longa surpreende a todos com uma cena pós-créditos onde um personagem misterioso, Nick Fury, encontra o protagonista e fala de uma suposta “Iniciativa Vingadores”. Seguido por *O Incrível Hulk* (Louis Leterrier, 2008), que alcança certo sucesso e carrega uma cena pós-créditos onde Tony Stark, o Homem de Ferro, interage com um dos antagonistas do filme.

A Marvel Studios lança em sequência *Homem de Ferro 2* (Jon Fraveau, 2010) e *Thor: O Deus do Trovão* (Kenneth Branagh, 2011) e *Capitão América: O Primeiro Vingador* (Joe Johnston, 2011), todos com cenas pós-créditos que prenunciava algo maior por vir, a resposta não demorou. No ano seguinte, chegava ao cinema *Os Vingadores* (Joss Whedon, 2012). O longa se torna o primeiro grande *crossover* em um filme de heróis unindo Homem de Ferro, Hulk, Thor, Capitão América, Viúva Negra (que havia feito sua estreia em *Homem de Ferro 2*) e Gavião Arqueiro (que havia aparecido em *Thor: O Deus do Trovão*).

É interessante observar um paralelo entre esse modelo de produção que consagrou a Marvel nos cinemas com os próprios cinesseriados dos anos 1940 que foram a estreia dos super-heróis nas telas. Agora, em vez de um longa dividido em várias partes, temos uma narrativa maior dividida em vários longas, mas o *cliffhanger* se mantém em forma de cenas pós-créditos, com o objetivo de trazer o público de volta para a sala de cinema meses mais tarde. Diferente dos cinesseriados, a fórmula da Marvel não encontrou o seu declínio, pelo menos não ainda.

Com o sucesso estrondoso de *Os Vingadores*, a Marvel Studios passou a lançar mais e mais filmes por ano, e o MCU começou a crescer, tornar-se mais complexo e bem-sucedido, até se tornar a franquia mais lucrativa da história do cinema, alcançando mais de 27 bilhões de dólares. Em 2018, já haviam sido lançadas 18 produções cinematográficas que culminaram no terceiro filme dos Vingadores, *Vingadores: Guerra Infinita* (Anthony e Joe Russo, 2018). Um longa com 2 horas e 29 minutos de duração que unia heróis de todos os filmes anteriores. O filme termina com uma derrota sem precedentes para os heróis, o que levou a uma resolução

três longas depois no quarto filme dos vingadores. *Vingadores: Ultimato* (Anthony e Joe Russo, 2019), não fica atrás de seu antecessor, nem na quantidade de personagens e nem em duração, com suas 3 horas e 2 minutos.

Mesmo *Vingadores: Ultimato* possuindo um caráter conclusivo, a Marvel continua lançando produções que integram o MCU e constrói uma nova grande saga. Até o momento já são mais de 40 produções, envolvendo longas, séries, animações e curtas-metragens. A narrativa abordada no MCU se entrelaça com a história do Homem-Aranha no cinema, para compreender isso é necessário fazer como os heróis fazem em *Vingadores: Ultimato* e voltar um pouco no tempo.

3.3 Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades

Quando o Homem-Aranha foi criado conjuntamente em 1962 por Stan Lee, Jack Kirby e Steve Ditko. O personagem muda de cara toda a dinâmica da recepção das HQs pelo público. O personagem encontrou um terreno fértil na Era de Prata dos quadrinhos e se tornou o maior dos personagens da Marvel Comics, rivalizando diretamente com *Super-Homem* e Batman, os já consagrados maiores heróis da DC. Para entender a história do personagem, não só nos quadrinhos, mas também nas telas, é pertinente voltar décadas antes, pois ela começa no ano de 1933, antes da estreia do Superman e dos super-heróis propriamente ditos.

Stan Lee argumenta que baseou o personagem no herói de revistas *pulp*³⁰ o Aranha Negra, criado em 1933 e que ganhou seu próprio filme seriado em 1938 (ano de estreia do Superman), alcançando certo sucesso e até uma sequência em 1941. Ao olhar para os quadrinhos e filmes do Aranha Negra percebe-se a profunda influência, um exemplo são as teias no traje do personagem e a tonalidade vermelha, de forma semelhante ao personagem da Marvel. Outro exemplo notável é o antagonista da narrativa, o chefe do crime Octopus, o mesmo nome de um dos primeiros e mais notáveis vilões do Homem-Aranha.

Quando o Homem-Aranha propriamente dito faz sua estreia, o público se depara com o jovem e *nerd* Peter Parker que ganha poderes e, por não utilizá-los num momento de necessidade, acaba perdendo o tio. Ao aprender que com grandes poderes vem grandes responsabilidades, o Homem-Aranha precisa lidar com a vida de herói e com os diversos

³⁰ Nome dado às revistas que eram produzidas a partir da polpa das árvores que era mais econômica. As revistas eram baratas e se popularizaram rápido na primeira metade do século XX. As revistas traziam histórias violentas, o que inspirou Tarantino a dar ao seu segundo filme o título *Pulp Fiction*. A editora Timely Comics, que veio a se tornar a Marvel Comics, era uma grande produtora de revistas *pulp*. (ASSIS, 2009)

problemas da juventude. Dialogando diretamente com a maior parte do público de quadrinhos e fazendo muito sucesso (HUNTER, 2002).

O sucesso foi tanto, que cinco anos após sua primeira aparição, estreia a primeira adaptação do aranha para o audiovisual com a animação *Homem-Aranha* (1967-1970)³¹. No ano de 1977, é lançado para TV o primeiro longa-metragem do personagem, *O Espetacular Homem-Aranha* (E. W. Swackhamer, 1977) no qual o herói é interpretado por Nicholas Hammond. O filme foi um piloto para uma série de TV que durou de 1977 a 1979.

Em 1978, o estúdio japonês Toei, licencia o Homem-Aranha e produz a série de TV mais lucrativa do personagem até hoje: *Homem-Aranha* (1978-1979). Diferente das demais produções do personagem, esta era um *tokusatsu*³², gênero audiovisual japonês. Nesta série, até um robô gigante o Homem Aranha tinha direito de invocar no final de cada episódio, o que veio a influenciar diversas outras séries do gênero neste aspecto.

Em 1985 a Cannon Films pagou 225 mil dólares para produzir um filme do Homem Aranha. Estrelas como Tom Cruise foram cotadas para o papel principal, mas o projeto acabou sendo cancelado pela resistência de Stan Lee. Em 1991, James Cameron escreveu um roteiro e também fez sua tentativa de adaptar o personagem, mas o projeto não foi adiante. Na mesma década, o cantor pop Michael Jackson teve o interesse de interpretar o herói no cinema, inclusive tentou comprar a Marvel Comics para tal³³, segundo informações de Stan Lee em entrevista para a Moviefone em 2012.

Nessa mesma década, estreou a animação *Homem-Aranha* (1994-1998), uma animação em 5 temporadas que alcançou um grande sucesso por sua fidelidade às HQs. Na obra, o Homem-Aranha contracenou com vários outros personagens da Marvel, como Demolidor, Justiceiro, X-Men, Quarteto Fantástico, Homem de Ferro, Capitão América e muitos outros. No arco da última temporada da animação, o protagonista contracena pela primeira vez com versões alternativas do Homem-Aranha de outras dimensões e universos paralelos. Este conceito viria a ser chamado de *Aranhaverso* e seria muito importante décadas mais tarde.

³¹ Ao chegar no Brasil, a dublagem tomou a liberdade de adaptar os nomes dos personagens, Peter Parker se tornou Pedro Prado, Tia May virou Tia Maria e J. Jonas Jameson se tornou J. Jonas Jaime. Advento semelhante aconteceu com a tradução pirata de *O Senhor dos Anéis*, onde Gandalf virou Gandolfo e Sam Gangee tornou-se Sam Pacolé. (HUURO, 2021b)

³² Termo japonês que significa "filmes de efeitos especiais". É utilizado para denominar filmes e séries que fazem uso forte destes efeitos e que lidam frequentemente com ficção científica, super-heróis ou até terror. Alguns filmes e séries famosos que se enquadram dentro deste gênero são Kamen Rider, Super Sentai, Jaspion, Jiraya, Power Rangers e Godzilla. (HUURO, 2021b)

³³ Algo semelhante aconteceu com *O Senhor dos Anéis* em 1968, quando os Beatles quiseram produzir um filme da obra onde eles seriam os principais personagens. O projeto foi barrado pelo próprio Tolkien, assim como Stan Lee negou o Homem-Aranha de Michael Jackson. (CANHISARES, 2020)

Nesse meio tempo, a Marvel Comics estava passando por um período atribulado financeiramente e veio inclusive a decretar falência em 1996. Para sair disto, a editora decidiu vender os direitos de adaptação para o cinema de boa parte de seus maiores personagens. Os direitos do Quarteto Fantástico e X-Men foram para a Fox. A Universal comprou os direitos do Hulk e os direitos do Homem-Aranha foram comprados pela Sony Pictures.

Após a compra dos direitos adquiridos, a Sony produz *Homem-Aranha* (2002, Sam Raimi). O longa aproveita algumas ideias do roteiro anterior escrito por James Cameron e traz Tobey Maguire no papel de Peter Parker e Willem Dafoe interpretando o Duende Verde, vilão do filme. Destaque para a interpretação de J.K. Simmons que encarna perfeitamente o personagem J.J. Jameson. O filme foi um sucesso de crítica e público, rendendo inclusive uma indicação ao Oscar de Melhores Efeitos Especiais³⁴.

A recepção rendeu a continuação: *Homem Aranha 2* (2004, Sam Raimi), trazendo Alfred Molina no papel de Dr. Octopus como antagonista. Este se consolidou como um dos maiores filmes de heróis de todos os tempos e conquistou finalmente o Oscar de Melhores Efeitos Visuais. O terceiro filme, *Homem Aranha 3* (2007, Sam Raimi), que traz Thomas Haden Church como o vilão Homem-Areia, embora tenha alcançado a maior bilheteria da franquia, foi muito mal-recebido pela crítica e diferenças criativas levaram à saída de Sam Raimi e Tobey Maguire.

A Sony opta por reiniciar a cronologia do personagem e lança 5 anos depois *O Espetacular Homem-Aranha* (Mark Webb, 2012), trazendo Andrew Garfield como Homem Aranha e Rhys Ifans como o vilão Lagarto. O filme recebeu uma sequência, *O Espetacular Homem-Aranha: A Ameaça de Elektro* (Marc Webb, 2014), que trazia Jamie Foxx no papel de vilão. Os filmes não tiveram uma recepção boa entre crítica e fãs, e embora tenham alcançado bilheterias razoáveis, foram ofuscados pelos lançamentos frequentes das produções do bem-sucedido MCU.

Isto levou a Sony a repensar novamente o personagem, mas desta vez fazendo uma parceria com a Marvel Studios para que o Homem-Aranha pudesse integrar o Universo Cinematográfico da Marvel. Um acordo foi feito, agora a Sony teria ajuda da Marvel para fazer os filmes do herói, enquanto a Marvel poderia usar o personagem em seus grandes *crossovers*. A franquia com Andrew Garfield foi encerrada.

A estreia da nova versão do Homem-Aranha se deu em *Capitão América: Guerra Civil* (Anthony e Joe Russo, 2016). Na trama o herói interpretado por Tom Holland interage com grandes personagens dos Vingadores e no ano seguinte estreia em seu primeiro filme

³⁴ O filme perdeu a estatueta do Oscar para *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (Peter Jackson, 2002).

solo *Homem-Aranha: De Volta ao Lar* (Jon Watts, 2017). O personagem volta a aparecer em *Vingadores: Guerra Infinita* e *Vingadores: Ultimato*, tendo um papel determinante na trama de ambos os filmes.

Um ano antes, a Sony emplacou nos cinemas a animação *Homem Aranha no Aranhaverso* (Peter Ramsey, Bob Persichetti, Rodney Rothman, 2018), onde o roteiro resgata o conceito de multiverso e realidades alternativas do herói. O filme foi bem-sucedido a ponto de conquistar o Oscar de Melhor Animação (HURRO, 2021b).

Outro solo do personagem no MCU estreia logo depois *Homem-Aranha: Longe de Casa* (Jon Watts, 2019). No decorrer do filme a possibilidade de multiverso é citada e em sua cena pós-créditos, o filme traz de volta o ator J. K. Simmons encarnando J. Jonas Jameson. O que leva a especulações de possíveis voltas de atores antigos e de adaptações de um *Aranhaverso* em *live-action*.

Quase três anos depois, estreia no cinema *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* (Jon Watts, 2021), que atendendo às expectativas dos fãs, traz de volta: Willem Dafoe como o Duende Verde; Alfred Molina como Dr. Octopus; Thomas Haden Church como Homem-Areia; Rhys Ifans como Lagarto; Jamie Foxx como Elektro; E para alegria do público, Tobey Maguire e Andrew Garfield voltam interpretando suas versões de Peter Parker e contracenando com Tom Holland e sendo essenciais para a vitória no fim.

O filme marca a volta de grandes públicos ao cinema após dois anos de pandemia e alcança a sexta maior bilheteria de todos os tempos, com 1,9 bilhão de dólares. Recebe também a indicação ao Oscar de Melhores Efeitos Visuais. *Homem-Aranha: Sem Volta Para Casa* faz com que os longas do Homem-Aranha passem os filmes de Harry Potter e se tornem a terceira mais lucrativa franquia de todos os tempos com o total de mais de 9 bilhões de dólares, atrás apenas dos filmes de Star Wars e do próprio MCU.

É este filme, com toda essa carga histórica que ele carrega, que essa pesquisa propõe como recorte para que a aplicação dos conceitos defendidos por J.R.R. Tolkien seja analisada dentro do cinema.

4. CAPÍTULO IV - PERSPECTIVA TOLKIENIANA DO CINEMA DE HERÓIS

O capítulo que se segue tem por foco principal avaliar a presença da eucatástrofe e demais elementos da construção narrativa tolkieniana, apresentados por ele em seu discurso no ensaio *On Fairy-Stories*, dentro das tramas cinematográficas.

Para tal, foi feita a escolha de observar cada ponto do esboço proposto no capítulo anterior como padrão eucatastrófico de narrativa. Por intermédio dessa observação poderá se ter uma análise geral da narrativa de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*. A princípio, analisamos o que pode representar a *gênese*, dentro de uma narrativa super-heroica e o que seria esse paralelo dentro das histórias do Homem-Aranha.

Por conseguinte, verificamos se *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* e outros filmes tradicionais do gênero possuem o elemento da *queda* prévia que geralmente motiva os personagens e impulsiona a narrativa. Após perceber a possível presença ou ausência desses elementos iniciais, buscamos compreender, dentro da narrativa do filme, como se dá o *início da jornada* e quais as semelhanças com as obras tolkienianas.

A partir daí, objetivamos o centro de estudo e o que trouxe a motivação para a pesquisa como um todo: responder ao questionamento sobre a ocorrência, em ao menos algum momento da narrativa, da sequência *discatástrofe* e *eucatástrofe* em *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*. Se elas ocorrem, o capítulo busca entender como este acontecimento se dá e como ele vem trazer posteriormente a *consolação do final feliz*.

4.1 *Gênese e Queda*

Esses são dois pontos do padrão eucatastrófico que acontecem antes da narrativa começar, logo, para observá-los nos filmes de super-heróis, é necessário se ater a acontecimentos prévios à própria trama mostrada. Ainda assim são elementos importantes para mover as histórias tolkienianas e vale pensar o quanto são relevantes para outras mídias. Dentro do contexto da história de um super-herói, a *gênese*, o ponto prévio onde tudo começa na trajetória daquela narrativa, é por muitas vezes dúbia. Duas questões podem ser consideradas a princípio: o nascimento do personagem e seu ponto de origem como herói.

Como o momento de origem se configura, dentro do proposto padrão, varia muito de acordo com a maneira que este ponto é abordado no filme em questão. Muitas vezes um filme não mostra a história de origem de um herói, muitas vezes essa história de origem está relacionada inclusive com a *queda*, como é o caso do Hulk, que é citado abaixo.

Essa dubiedade com relação à origem do herói leva à conclusão de que uma possível *gênese* para os filmes de herói se dá mesmo no nascimento ou criação deles como pessoas, na introdução deles às telas, ou até mesmo na criação da sociedade onde vivem. Um bom exemplo para tal está no filme *Eternos* (Chloé Zhao, 2021), onde os protagonistas descobrem ao longo da narrativa que eles são instrumentos criados pelos celestiais para poder proteger planetas e garantir que estes planetas possam ser utilizados para alimentar o nascimento de mais celestiais. Esta fabricação dos Eternos pode ser tomada como sua *gênese*.

No caso de *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2017), o ponto inicial que pode ser considerado é a queda do meteoro feito de vibranium e a fundação de Wakanda, pois é desta maneira que o legado do Pantera Negra é criado. O interessante é que a *gênese*, assim como a queda, geralmente acontece antes da narrativa do filme propriamente dito começar.

A queda prévia que ocasionalmente impulsiona a jornada a começar, por sua vez, é um padrão muito mais fácil de se identificar nas estórias de super-heróis. Especialmente no caso de filmes que são sequências ou obras que não se propõem a contar a origem do herói. Um bom exemplo é o caso de *O Incrível Hulk* (Louis Leterrier, 2008), no qual a produção parte do sucesso que outras versões anteriores do herói fizeram no cinema e na TV para começar a estória sem abordar como Bruce Banner se tornou o Hulk. A narrativa do filme parte do ponto de que uma *queda* prévia aconteceu: o acidente que leva o protagonista a se transformar em monstro sempre que fica com raiva. Esse acontecimento faz com que o enredo ande, Bruce é perseguido pelo exército, por conta de sua transformação.

Nos filmes-sequência é um detalhe ainda mais nítido de se perceber. Em *Batman vs Superman* (Zack Snyder, 2016) o Homem de Aço precisa lidar com as consequências de a batalha do filme anterior ter destruído boa parte de Metrópolis. Em *Liga da Justiça* (Zack Snyder, 2017), o mundo tem que lidar com a ausência do Super-Homem devido à sua morte na produção prévia. Em *Homem de Ferro 3* (Shane Black, 2013) e *Vingadores: A Era de Ultron* (Joss Whedon, 2015), Tony Stark precisa lidar com a experiência traumática do seu contato com as hordas alienígenas em *Os Vingadores* (Joss Whedon, 2012).

Todos os filmes lançados após *Vingadores: Guerra Infinita* (2018) lidam com a *queda* que ocorre na derrota dos heróis. Desde então, as consequências são sentidas em praticamente todas as produções do MCU lançadas até agora, quase três anos depois. Neste tipo de caso, a *queda* é nítida, mas até mesmo em filmes de origem, este elemento pode ser identificado boa parte das vezes. Bons exemplos são: *Homem de Ferro* (Jon Favreau, 2008) e *Homem-Aranha* (Sam Raimi, 2002).

Nos dois filmes parece não haver uma queda explícita. Ambos os heróis perderam os pais quando mais novos, mas nestes filmes essas mortes não são nem sequer citadas e, mesmo que tenham importância para as jornadas dos personagens, acabam não afetando a narrativa do filme, não configuram *queda*, mas ela ainda está lá. Acontece que nesses longas a queda é moral.

No caso do primeiro exemplo, Tony Stark esbanja a fortuna e a fama construídas sobre sua genialidade e o legado de seu falecido pai. Ele usa os recursos das indústrias Stark para produzir armas que mantém guerras em países pobres e subdesenvolvidos, basicamente financiando não apenas exércitos, mas terroristas e contrabandistas. A queda dele é moral, acaba levando-o a ser preso em cativeiro e viver em condições extremas, onde constrói uma armadura tecnológica para fugir, tornando-se o Homem de Ferro.

Já em *Homem-Aranha*, Peter Parker é mordido pela aranha radioativa, mas não se torna herói, busca usar seus poderes para conseguir dinheiro para impressionar a garota que ele gosta. Acaba deixando que um bandido escape, declarando: “Quem disse que é problema meu?”. O ladrão que Peter deixa passar acaba matando seu Tio Ben, evento que dá início à sua jornada, pois ele lembra das palavras de seu tio horas antes: “Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades”. É então que Peter se torna um herói e muda sua trajetória.

Tendo isso em mente, é possível dizer que a queda está presente, também antes do filme começar, mas muitas vezes como uma queda moral, cumprindo a função de impulsionar a narrativa para a frente.

4.1.1 A *Queda e a Gênese em Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*

Ao lançar o primeiro olhar sobre a narrativa de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*, pode-se perceber o reflexo da realidade de ambos os elementos no cinema de heróis como um todo, enquanto a queda é bem clara existem algumas opções de eventos que podem ser considerados como a *gênese* inicial da narrativa.

No caso do personagem, Peter Parker, seu nascimento ou o contato com a aranha que deu os poderes seriam boas opções a se considerar, e possuem maior importância em outras adaptações do personagem, como as encarnações feitas por Andrew Garfield (2012 e 2014) e Tobey Maguire (2002, 2004 e 2007). A versão principal de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*, interpretada por Tom Holland, porém, tem algumas peculiaridades. Este foi o primeiro Homem-Aranha nos cinemas a estar inserido dentro do MCU e, assim como aconteceu com o Hulk, a Marvel Studios optou por não contar novamente a estória de origem do personagem.

Por isso, o incidente da aranha foi apenas citado e comentado pelos personagens, a presença do Tio Ben é, no máximo, subentendida por pequenos *easter eggs*³⁵ e a participação dos pais de Peter em sua criação é irrelevante para o desenvolvimento da estória. Por isso, uma boa opção a se considerar como ponto inicial é a própria introdução do Homem-Aranha naquele universo compartilhado. Essa introdução aconteceu durante os eventos do filme *Capitão América: Guerra Civil* (Anthony Russo e Joe Russo, 2016), cinco anos antes, no Mundo Primário e cerca de oito anos no Mundo Secundário, devido à passagem de tempo narrativo que acontece entre *Vingadores: Guerra Infinita* (Anthony Russo e Joe Russo, 2018) e *Vingadores: Ultimato* (Anthony Russo e Joe Russo, 2019).

Em *Guerra Civil*, os vingadores se envolvem numa disputa ideológica a respeito do registro de super-heróis e da submissão ou não às ordens e ao controle do governo. A equipe de heróis se divide. Parte fica ao lado do Capitão América contra o domínio governamental, enquanto a parte liderada pelo Homem de Ferro apoia a supervisão do governo.

Em determinado momento da trama, ambos os lados precisam buscar reforços com novos heróis. O reforço que Tony Stark encontra é um garoto do Queens que tem atuado como vigilante com peculiares poderes de aranha. Este é o começo do Homem-Aranha no Universo Cinematográfico da Marvel. Ele recebe tecnologia e equipamento das Indústrias Stark, além de um uniforme novo, que substitui o pijama improvisado que ele usava antes. O filme solo do personagem *Homem-Aranha: De Volta ao Lar* (John Watts, 2017) vem concretizar que o maior personagem da Marvel estava de volta à sua casa após tanto tempo sozinho nas mãos da Sony.

A chegada de Peter Parker em *Guerra Civil* tem uma importância ímpar, não só para o personagem, mas para o universo todo, de maneira que foi uma presença determinante para a vitória dos heróis em *Vingadores: Ultimato*. Além disso, influenciou nas maiores bilheteiras de herói da história do cinema, *Guerra Infinita*, *Ultimato* e *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*. Devido à relevância deste evento dentro da narrativa e na cultura pop do mundo primário, é justa que essa introdução seja identificada como a gênese para a narrativa de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*.

Quanto ao que diz respeito à queda, esse filme é praticamente um ponto fora da curva dentro do gênero super-heroico, pois o papel deste elemento prévio é determinante a ponto de a narrativa perder completamente o sentido sem ele.

³⁵ O termo advindo do inglês significa “ovo de páscoa” e é frequentemente utilizado para designar uma referência ou detalhe escondido na tela. Um bom exemplo está no filme *Guardiões da Galáxia vol.1* (James Gunn, 2014), quando é mostrado, apenas como uma referência, Howard, O Pato, que foi o protagonista de um dos primeiros filmes da Marvel em 1985 (CASTRO, 2021).

Como dito anteriormente, os filmes do MCU lançados após *Vingadores: Guerra Infinita* precisam lidar com o estrago que o longa deixou, a derrota dos heróis, o desaparecimento de metade da população mundial e a volta da mesma cinco anos depois com a conclusão em *Vingadores: Ultimato*. Em *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* (2021) nessa derrota ainda é sentida, mas ela já fora trabalhada no filme anterior *Homem-Aranha: Longe de Casa* (2019); agora, no filme de 2021, a queda é mais centrada no universo do aracnídeo.

O filme parte exatamente do ponto onde seu antecessor havia terminado, o vilão Mistério havia revelado para o mundo toda a identidade secreta do herói. Esse acontecimento vira a vida de Peter Parker de cabeça para baixo, e ele precisa lidar com as consequências de todos saberem que ele é o Homem-Aranha. O ocorrido gera uma série de transtornos. Peter acaba preso por conta das *fake news* associadas à sua identidade e mesmo que ele seja inocentado graças à ajuda jurídica de Matt Murdock, o Demolidor, as coisas não melhoram, pois a opinião pública ainda o condena.

A atuação de J. Jonas Jameson (J. K. Simmons) é marcante nesta parte da narrativa, pois seus vídeos constantes no Clarim Diário.net, levantando mais especulações e notícias falsas, apenas pioram as coisas. Não apenas Peter, mas as pessoas que ama, sua Tia e amigos enfrentam o assédio constante das pessoas ao redor. Tudo piora quando ele, juntamente com seu melhor amigo Ned (Jacob Batalon) e sua namorada Michelle (Zendaya), são impedidos de entrar na faculdade por conta dos acontecimentos recentes envolvendo a figura do Homem-Aranha e a opinião pública.

Podemos perceber então que a queda narrativa acontecida no fim do filme anterior é a base para que o enredo de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* funcione, trazendo o pontapé inicial para que a jornada de Peter neste filme comece.

4.2 Início da Jornada

Olhando para o gênero super-heroico como um todo, o *início da jornada* é sempre muito significativo, é natural a inclinação de pensar que este ponto coincide com a origem do personagem principal como super-herói, mas nem sempre é verdade, isso depende da posição que a *queda* ocupa na narrativa.

Como dito anteriormente, em *Homem-Aranha* (Sam Raimi, 2002) o *início da jornada* não se dá na picada da aranha, mas apenas após a morte do Tio Ben e as consequências que

ela traz. Outras obras, como *O Incrível Hulk e Homem de Ferro*, possuem a origem de heróis tão atreladas à *queda* que por si só já dão à jornada o seu *início*.

4.2.1 O início e os pontos de conflito em *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*

Já em *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*, o *início da jornada* se dá logo após o ápice da *queda* iniciada no longa anterior, com a não admissão de Peter e seus colegas à faculdade. Tentando resolver os problemas gerados pela revelação de sua identidade, Peter busca o auxílio do Dr. Estranho (Benedict Cumberbatch³⁶) para tentar voltar no tempo como foi feito em *Ultimato* e, desta maneira, impedir que as pessoas descubram a identidade de Peter arruinando sua vida e a dos que ele ama. Os heróis decidem fazer um feitiço que apagaria a memória da população, para que esqueçam a identidade secreta do Homem-Aranha. Este feitiço acaba dando errado devido à interferência constante de Peter.

O problema com o feitiço abala a realidade, fazendo com que os vilões do Homem-Aranha de outros universos acabem sendo transportados para o MCU, representados pelos mesmos atores que interpretaram esses vilões em filmes de outras versões do Cabeça de Teia. Aqui tem *início* a jornada propriamente dita, com Peter tendo que capturar cada um dos vilões que escaparam para a realidade dele.

É válido observar, nos dois primeiros atos do filme, que Peter se depara com diversos *pontos de conflito*, precisando lidar com obstáculos que o roteiro propõe. Quando tem contato com estes conflitos, Peter muitas vezes os resolve ou falha, aprendendo e crescendo com isso. Quando atrapalha o feitiço de Dr. Estranho, este acaba dando um sermão e Peter entende que poderia ter entrado em contato com a universidade antes de qualquer tentativa drástica de resolução, e então ele busca entrar em contato e, mesmo com dificuldade, acaba se provando e conseguindo.

Quando se depara com Dr. Octopus atacando as pessoas na ponte, o Homem-Aranha apanha, mas em determinado momento consegue usar a tecnologia avançada de seu traje para controlar os tentáculos do vilão e resolver o conflito. Pouco depois, ele percebe que boa parte dos vilões que estava prendendo seriam mandados de volta para suas realidades onde morreriam logo depois. Mandar aquelas pessoas para a morte era algo que Peter não poderia

³⁶Cumberbatch esteve em adaptações da obra de Tolkien, interpretando o Dragão Smaug e dando voz ao próprio Senhor dos Anéis, Sauron, nos filmes da trilogia *O Hobbit* de Peter Jackson.

permitir e para isso teria que enfrentar o Dr. Estranho e impedir que os devolvesse a seus universos de origem.

A princípio, o Homem-Aranha não tem chance alguma de vencer os poderes mágicos do Dr. Estranho. Acontece, porém, que o esforço de Peter aliado à sua inteligência avançada, muito característica das HQs, permite que o Cabeça de Teia usasse os princípios da própria magia para prender temporariamente o Dr. Estranho. A vitória sobre Estranho permite que Peter tente encontrar formas de curar os vilões de suas mutações e distúrbios, para que estes não morram ao voltar aos seus universos.

3.3 *Discatástrofe e Eucatástrofe*

Como já abordado antes, estes são dois pontos determinantes para a eficácia de uma estória de fadas segundo Tolkien e é interessante observar que talvez a presença da discatástrofe e da eucatástrofe seja o maior paralelo entre a teoria tolkieniana e as narrativas super-heroicas.

As estórias de super-heróis bebem muito na fonte das narrativas mitológicas romanas e gregas. Estas, por sua vez, estão intimamente ligadas às feérias e às estórias de fada, como o próprio Tolkien defende no ensaio *On Fairy-Stories*. É comum, ao olhar para o mitológico, encontrar a discatástrofe, quando o herói é pego numa trama de tragédias da qual não consegue sair e então subitamente encontra, por acaso, a eucatástrofe e é salvo pela repentina e miraculosa graça. Esse tipo de acontecimento se faz muito presente no cinema super-heroico e cabem alguns breves exemplos.

Em *Vingadores: Guerra Infinita* (2019) os heróis estão lutando contra o exército alienígena em Wakanda e estão em tremenda desvantagem, uma sequência de planos mostra os heróis falhando, um após o outro, Capitão América, Bruce Banner, Viúva Negra. Subitamente, um raio colorido de luz atinge o chão e revela o poderoso Thor, junto de Groot e Rocket dos Guardiões da Galáxia. A chegada repentina de Thor vira completamente a batalha até aquele presente momento.

Já em *Vingadores: Ultimato* (2019), os protagonistas tinham sido massacrados pelo ataque de Thanos, os mais poderosos já haviam caído e apenas o Capitão América, muito ferido, se mantinha de pé. Diante dele, um exército incontável, não havia possibilidade de vitória, até que ele escuta em seu comunicador a voz de Sam, seu amigo que tinha morrido no filme anterior, junto com metade de toda a população. Logo depois, um portal se abre seguido de dezenas de outros portais, de onde sai um exército de heróis que haviam morrido. Somos,

então, surpreendidos pela alegria da volta deles e pela grandiosidade da cena na qual todos os heróis de dez anos de filmes aparecem.

Em *Homem-Aranha 2* (2004), Peter Parker perdeu seus poderes e deixou de ser um herói por problemas emocionais. Em determinado momento o vilão sequestra sua amada Mary Jane e o deixa soterrado por uma pilha de escombros. Não há aparente saída, mas repentinamente os escombros são arremessados e Peter se levanta, os óculos embaçados evidenciam a inexplicável volta de seus poderes.

Discatástrofe e eucatástrofe, unidas para gerar uma resolução grandiosa. Esses filmes são muito queridos por críticos e fãs³⁷, recebendo inclusive indicações ao Oscar, o terceiro citado venceu a categoria de efeitos visuais, em grande parte por conta da sequência de batalha que acontece logo após a eucatástrofe. Tamanha aprovação vai ao encontro da ideia de Tolkien de que uma narrativa que possua um viés eucatastrófico não falha, mesmo que tenha muitos problemas.

4.3.1 *Discatástrofe e Eucatástrofe em Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*

A discatástrofe em *Homem-Aranha: Sem Volta para casa* vem logo depois da sequência da luta com Dr. Estranho. Peter leva os vilões para um apartamento onde usa tecnologia Stark para criar dispositivos que revertam as condições de cada vilão para que eles voltem para casa sem morrer. O plano ia bem, porém, o Duende Verde acaba interferindo e convence os demais que suas mutações eram dons e que não deveriam se curvar às vontades de Peter.

Cada um dos vilões foge, o Duende Verde luta com Homem-Aranha destruindo o apartamento. A Tia May, que estava presente, vai contra os pedidos de Peter para que fugisse e ataca o Duende a fim de salvar o sobrinho. O vilão arremessa então uma granada, que mesmo que desviada por Peter acaba deixando May muito ferida. Ela diz que está bem, tenta se levantar e andar e diz para Peter que fez bem em tentar ajudar os vilões, pois: “Com grandes poderes, vêm grandes responsabilidades”. Após sua fala, ela fraqueja e cai, Peter percebe o excesso de sangue, e ela morre ali em seus braços.

A imprensa e a polícia chegam, Happy Hogan, namorado de May e dono do apartamento, é preso ao chegar, enquanto grita para que Peter fuja. O Homem-Aranha em prantos é obrigado a deixar o corpo e fugir, em meio a tiros desferidos contra ele. Somos

³⁷Guerra Infinita, Ultimato e Homem-Aranha 2 possuem aprovações respectivas no Rotten Tomatoes de: 85% | 91%; 94% | 90%; e 93% | 82% (Crítica/Público).

levados à uma cena de Peter no alto de um prédio, suas lágrimas se misturam à chuva e ele é iluminado pelos telões da cidade onde J. Jonas Jameson declara que Peter é culpado pela destruição do apartamento, pelos vilões e pela morte de sua própria tia.

Este é um ponto muito profundo e emocional do filme, no qual o herói se encontra desolado e sem esperanças de recuperação, tendo perdido ali a pessoa mais importante de sua vida. A trama faz bem em trazer, neste momento, uma virada repentina a altura deste momento de tamanha dor para o personagem e para o público que se compadece com ele.

Na casa de Ned, ele e Michelle estão assistindo o noticiário preocupados com Peter, pois não tiveram notícias dele desde o ocorrido e não sabem o que fazer. Ned tinha ficado com o anel mágico de abrir portais que Peter havia roubado de Dr. Estranho. Utilizando o anel por um momento Ned faz um movimento brusco e percebe que faíscas de um portal aparecem. Nesse momento, ele repete o movimento desejando encontrar Peter, e um portal se abre.

O portal dá para um beco escuro, vemos ao fundo a silhueta do Homem-Aranha, Ned e MJ gritam por Peter, e ele se aproxima, mas quando sai do portal percebe-se que o uniforme é ligeiramente diferente, ao tirar a máscara o Aranha revela o rosto de Andrew Garfield, que interpretou o herói nos dois filmes da franquia dirigida por Marc Webb. Logo depois, Ned repete o processo tentando encontrar o Peter certo e acabam encontrando a versão interpretada por Tobey Maguire.

Assim como os vilões, os outros Aranhas foram atraídos àquele universo pelo feitiço do Dr. Estranho. Usando a intuição deles acabam encontrando Peter no alto de um prédio. Ali os amigos o consolam e os outros Peters o convencem a curar os vilões e os mandar para casa, como May iria querer. Então, Peter entende que ela não morreu em vão e que a morte dela representa para ele o que a morte do Tio Ben foi para as outras versões dele, ou seja, uma motivação que o levasse a ser a melhor versão de si, pois com grandes poderes vêm grandes responsabilidades.

Juntos, os três Homens-Aranha recriam os experimentos para curar cada um dos vilões e então partem para a estátua da liberdade para poder colocar seu plano em prática, atraindo-os para lá. Essa virada repentina, o aparecimento das outras versões de Peter Parker, representa muito para esse filme e compõe uma grande eucatóstrophe em vários níveis.

Em primeiro lugar, porque Peter não tinha como sair da situação em que se encontrava e estava pronto para se entregar ao ódio e à vingança, deixando seus princípios de lado após perder quem mais amava. A abertura de portais é repentina, pois a princípio é necessário

muito treino para conseguir fazê-la e Ned a faz por acidente, o próprio Dr. Estranho demonstra surpresa e aprovação mais adiante quando fica sabendo.

Esta eucatástrofe sai do campo narrativo e vai para outro aspecto da produção, mas dessa vez vai além da trilha sonora ou da fotografia, a eucatástrofe atinge o *casting* de atores. A participação de Andrew e Tobey revive duas franquias que tinham sido extintas por questões externas e isso toca os corações de duas gerações de fãs que cresceram com estas franquias e que amavam esses personagens.

Esse acontecimento faz com que este seja não apenas o filme que encerra a primeira trilogia de filmes de Tom Holland, mas também a obra que traz conclusão para as jornadas das outras duas franquias, que tinham sido bruscamente canceladas. O Peter de Andrew, que não tinha conseguido salvar Gwen em seu último filme, consegue se redimir neste salvando Michelle. O personagem de Tobey, que era atormentado pela morte de Norman Osborne, pai de seu melhor amigo, aqui consegue salvá-lo. Uma participação que parece pequena na realidade alcança vários níveis de resolução e traz uma dose muito grande de emoção eucatastrófica.

4.4 Consolação do *Final Feliz*

O ensaio *On Fairy-Stories* encerra suas ideias falando acerca da eucatástrofe e suas implicações no público, juntamente com um epílogo no qual Tolkien aborda os aspectos teológicos da eucatástrofe e das estórias de fada. Acontece, porém, que como nos propomos a analisar a narrativa de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* como um todo, vale trazer considerações sobre o fim do longa, para tal trazemos algumas considerações sobre as conclusões das narrativas de Tolkien.

On Fairy-Stories traz considerações sobre os efeitos da *consolação do final feliz*. Essa consolação, que é o efeito causado pela eucatástrofe final no público, precisa ocorrer numa estória de fadas eficaz. Entretanto, ao observar as narrativas super-heroicas, o final feliz é também consideravelmente comum. As estórias de super-heróis com fins trágicos existem de fato, mas são menos numerosas do que as que possuem uma resolução alegre, o que vai ao encontro de grande parte das estórias de fada.

Todavia, vale lembrar que Tolkien levanta o fato de que o clássico “e viveram felizes para sempre” não é uma conclusão sincera, mas apenas uma moldura etérea para a trama. As estórias, como realidades subcriativas que refletem a criação, entregam reflexos do mundo

primário, lampejos da alegria final que existe na realidade, mas não terminam no ponto final de um conto ou romance.

Partindo dessa ótica, a melhor forma de compreender a maneira que Tolkien pensava conclusões e finais narrativos é olhando para suas obras. Livros como *O Hobbit* e *Mestre Gil da Aldeia* são estórias mais despreziosas escritas para os filhos. Outras obras como *O Silmarillion* e os doze volumes da *História da Terra-Média* são compilados de narrativas inacabadas e lançados postumamente. Por isso, é senso comum que *O Senhor dos Anéis* seja considerado a obra-prima de Tolkien, sendo também a que melhor fornece análise de sua escrita.

Quando se trata de finais, *O Senhor dos Anéis* possui muitos, e isso pode ser notado também no filme. Após a destruição do Um Anel, o filme ainda traz muitas conclusões, afinal a Guerra do Anel envolveu muitos núcleos e personagens, acompanhamos então os hobbits, na coroação e no casamento de Aragorn, no caminho de volta para o condado e na partida de Frodo e Bilbo nos portos cinzentos. O livro ainda possui toda a parte do expurgo do Condado e os apêndices para tratar um pouco do que aconteceu antes da narrativa principal e para abordar tudo aquilo que veio a se passar após a destruição do anel.

Pode-se observar na conclusão que Tolkien constrói, que seu final feliz fica ainda numa zona cinza, pois a melancolia do que foi perdido no decorrer da guerra é latente. Muitos caíram para que o bem vencesse e entre os que sobreviveram houve perdas. Frodo fica com sequelas, da ferida feita pelos Nazgûl, da picada da Laracna e principalmente por conta do peso e da corrupção do Anel. Por isso, ele precisa partir da Terra-Média para as Terras Imortais, onde possa encontrar algum consolo para suas feridas, deixando então de uma vez por todas o Condado, que tanto lhe doeu deixar pra trás no começo da jornada. Frodo foi um herói escondido, que salvou uma terra que não pode desfrutar depois.

Em *O Hobbit*, o fim também tem um sabor agridoce, com a morte de Thorin, Fili e Kili. Tolkien constrói finais felizes muito realistas, talvez um reflexo da sua participação na Guerra e o fato de ter perdido quase todos os amigos nesse processo, mas ainda assim manter sua fé e crença de que a vida tem um final feliz. A consolação de suas estórias, portanto, vem acompanhada de melancolias comedidas.

4.4.1 Consolação do Final Feliz em *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa*

Voltando a olhar para o filme, no decorrer da batalha da estátua da liberdade, os heróis conseguem curar a maioria dos vilões, porém ao fim da batalha o Duende Verde aparece e

com uma granada explode o artefato mágico que Doutor Estranho usaria para mandá-los de volta para casa. A explosão abre rachaduras na realidade e milhares de vilões do Homem-Aranha estão para chegar de outras realidades.

Após todas as provações do filme, Peter se mostra mais maduro e sugere ao Doutor Estranho que faça um segundo feitiço, mas dessa vez para que todos esqueçam da existência de Peter Parker, desta maneira mandando todos de volta para seus universos, pois é a identidade dele que está atraindo os vilões. O mago se mostra resistente à ideia, mas concorda que ela vai funcionar e, por fim, faz o feitiço, mas deixa claro que todas as pessoas vão esquecer de Peter e que ele vai perder todos os que ama.

Peter tem um breve momento para se despedir das outras versões de Homem-Aranha, de sua namorada e de seu melhor amigo, então vai embora. O terceiro ato termina aqui, com um final feliz, pois o Homem-Aranha, ou melhor dizendo os Homens-Aranhas, salvou o dia mais uma vez. Acontece, porém, que o filme não se encerra ainda, pois de uma maneira semelhante ao feito por Tolkien, existe mais um encerramento, uma espécie de prólogo da trama para situar o público no estado final da narrativa.

Peter conseguiu salvar toda a realidade, seus amigos vão para a faculdade, mas ele perdeu tudo. Ele vai até o trabalho de MJ para se apresentar e fazê-la se lembrar dele, mas ao ver a cicatriz que ela traz da batalha final, ele decide que é melhor poupar seus amigos do perigo de estar próximo de um super-herói.

Vemos Peter entrar num apartamento simples e vazio, semelhante ao dos filmes de Sam Raimi. Ele traz consigo apenas uma caixa com algumas coisas. Ele se instala, sincroniza as frequências da polícia para acompanhar os crimes onde intervir. Ele costura um novo traje, mais parecido com o traje clássico usado nas HQs e então sai soltando teias pela cidade, desta maneira o filme encerra.

A consolação do final feliz acontece em alguns níveis, primeiro porque Peter salvou o dia, segundo porque a versão interpretada por Tom Holland finalmente se aproxima do conceito clássico do personagem desde sua estreia nos quadrinhos. Era comum uma indignação entre os fãs sobre a dependência que o personagem tinha do Homem de Ferro, tanto tecnologicamente quanto financeiramente, além de não possuir grandes responsabilidades.

O final de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* corrige este trajeto narrativo apresentando um Peter que amadureceu e se tornou finalmente o herói que todos esperavam, basicamente se encontrando no fim deste filme no mesmo ponto narrativo que outras versões

do herói estavam após a morte do Tio Ben. Essa correção de rota é analisada e muito elogiada por Érico Borgo (HUURO, 2021) em sua crítica ao filme.

Perpassando o sentimento de consolo, o enredo carrega um final feliz acompanhado de certos tons de melancolia, de um herói que salvou o mundo, mas que perdeu tudo. As pessoas que eram para ele figuras paternas ou maternas se foram, a Tia May neste filme e Tony Stark no último filme dos vingadores. Ele se afastou de todos os seus amigos e ninguém nem sequer lembra de sua existência, até mesmo seu histórico escolar foi apagado, tendo agora de fazer exame de nível para tentar entrar em alguma universidade.

Peter, assim como Frodo, entrou em uma jornada que lhe custou tudo para que o bem fosse feito. No fim do filme, a volta ao mundo comum não se dá de forma simples, não há “lá e de volta outra vez”. Peter realmente está sem volta para casa, sem volta para a vida que ele levava antes, sem privilégio, sem aplauso, sem a segurança e os cuidados de sua tia.

Todavia, o final feliz ainda está ali, para Peter, para cada um dos vilões, que voltaram curados para casa, e para cada uma das pessoas que agora estão seguras e nem se deram conta do perigo. O Homem-Aranha segue com sua identidade secreta, sendo o amigão da vizinhança e atuando como o herói que todos precisam, mas muitos não reconhecem, pois a opinião pública, representada por Jameson, segue contra o vigilante mascarado mais famoso da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tolkien inicia o ensaio *On Fairy-Stories* falando a respeito do serviço que é se aventurar em falar sobre estórias de fadas e como essa é uma tarefa temerária por conta da própria natureza de Feéria, o mundo encantado onde essas narrativas se passam.

[...] o reino das fadas é amplo, alto e cheio de muitas coisas: toda maneira de feras e pássaros se encontra lá; mares sem costas e incontáveis estrelas; beleza, que é encantamento, e perigo sempre presente; alegria e tristeza tão cortantes quanto espadas (TOLKIEN, 2020, p. 17).

Todas essas características marcantes de Feéria estão presentes também no ambiente onde se passam as narrativas super-heroicas, seja nas páginas dos quadrinhos ou nas telas de cinema. Muitos paralelos são claros entre ambos os gêneros, onde as fronteiras destes dois reinos fantásticos se tocam talvez não se possa dizer ou compreender.

Entretanto, boa parte dos conceitos que Tolkien levanta a respeito das estórias de fada são perfeitamente aplicáveis ao gênero super-heroico e são válidas no momento que pensamos os nossos roteiros. Principalmente no que tangem a possíveis estruturas narrativas a serviço da eucatástrofe, afinal esse elemento traz sucesso em algum nível a uma estória, independentemente do quanto ela possa ser falha em outros aspectos.

Do ponto de vista da construção narrativa, o roteiro de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* se assemelha muito com as narrativas de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*. A queda prévia impulsionando a narrativa, os conflitos que levam à discatástrofe e à eucatástrofe, que reverte a trama ao final feliz, ainda que ele venha acompanhado de certa melancolia.

Uma segunda análise parece possível, olhando para aspectos mais subcriativos do que narrativo-estruturais. Por exemplo, o enredo de *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* trata de magia e passagens entre mundos. O tema das proibições está presente quando Dr. Estranho não permite que Peter salve os vilões e mesmo antes, quando a universidade não aprova a entrada dele na faculdade. O MCU possui fadas e elfos, eles geralmente não tendem ao tamanho diminuto e o caminho deles raramente se cruza ao dos heróis. Há também em algumas produções a presença de figuras mitológicas como a de Thor, Zeus e outros.

Todos estes temas e questões presentes no mundo onde *Homem-Aranha: Sem Volta para Casa* se passa, atravessando a consistência interna da realidade do longa-metragem, são apenas alguns dos diversos paralelos existentes entre as estórias de super-heróis e as de fadas. E esta é a inquietação que veio a dar origem a todo esse trabalho há mais de um ano: os filmes de super-heróis podem ser considerados estórias de fada?

Assim como a estrada que leva ao reino das fadas, a mente humana não segue um caminho linear, como Humberto Gessinger disse certa vez: “Somos exilados da objetividade [...] qualquer coisa muito objetiva nos cansa.” (GESSINGER, 2011). Os objetivos desta pesquisa mudaram muitas vezes de foco em busca de alcançar um único alvo, que era organizar uma pequena parte das ideias de Tolkien que pudessem servir de inspiração na hora de escrever nossos roteiros e pensar os filmes que fazemos e consumimos.

No começo da pesquisa foi necessário introduzir algumas questões que nortearam o processo como um todo, questões essas que tomaram o lugar da inquietação a respeito das histórias de fadas e super-heróis serem gêneros confluentes. Interrogamos sobre o que faz de uma virada narrativa uma eucatástrofe; o que a eucatástrofe gera no enredo como um todo; quais são as diferenças entre eucatástrofe e *deus ex machina*; e, por fim, como a eucatástrofe é aplicada fora dos livros do Tolkien, mas inserida na narrativa cinematográfica.

Esses questionamentos foram respondidos no trajeto de pesquisa feito até aqui, mas cada pergunta respondida traz sempre novas inquietações e dúvidas a respeito de outros aspectos da obra tolkieniana, afinal, os ingredientes da sopa de histórias, como o próprio Tolkien chama, são muitos, e é um trabalho difícil olhar para cada osso quando o mais gratificante é se deleitar com o sabor da sopa.

Além da eucatástrofe, fica a dúvida a respeito dos outros elementos que emergem das histórias de fadas, tais como a recuperação e o escape. Estariam eles presentes ou não no cinema de heróis e na sétima arte como um todo? E os muitos outros elementos em comum entre histórias de super-heróis e de fadas, que ficam boiando na sopa de histórias da qual Tolkien fala? Será que os super-heróis também habitam Feéria ou apenas um mundo que, não raro, muito se assemelha com ela?

Certa vez Bilbo disse a Frodo que é perigoso sair porta afora, pois nunca se sabe onde a estrada pode nos levar (TOLKIEN, 2019b p. 121). Essa estrada temerária passa por Valfenda, Trevamata, Rohan e Mordor. Se ela vai mais longe, até Wakanda ou Gotham é difícil dizer, mas é evidente que essa estrada é um caminho que muito vale a pena continuar percorrendo, mesmo que nunca se possa chegar ao final dela.

REFERÊNCIAS

ABL. **VOLP**. 4. Rio de Janeiro: Imprinta, 2004.

ABRAMS, Meyer Howard; HARPHAM, Geoffrey. **A glossary of literary terms**. Cengage learning, 2014.

ARISTÓTELES. **A Poética**. Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia. Imprensa Nacional da Casa da Moeda, Lisboa, 2003.

ARISTÓTELES. **Física I-II**. Prefácio, tradução, introdução e comentários: Lucas Angioni. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

ASSIS, Érico. **Juiz Dredd | Especial com origem do personagem sai no Brasil**. São Pauço: Omelete, 2 de março de 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/juixdredd>> Acesso: 27/08/2022

ASSIS, Érico. **Hellboy | Mike Mignola e os 25 anos de sua criação**. São Pauço: Omelete, 2 de março de 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/criacaohellboy>> Acesso: 27/08/2022

ASSIS, Érico. **Nova revista brasileira reúne contos pulp ilustrados**. São Pauço: Omelete, 23 de novembro de 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/revistaspulp>> Acesso: 27/08/2022

BBC. **O centenário da batalha que matou mais de 1 milhão e traumatizou a Europa**. 1 de jul. de 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36672011/>> Acesso: 27/08/2022

BERNARDO, Gustavo. **O Deus Ex Machina de Woody Allen**. SOLETRAS, n. 24, p. 76-86, 2012.

CAMPBELL, J. **Herói de Mil Faces**. O. Cholsamaj Fundacion, 2004.

CANHISARES, Mariana. **Relembre os planos dos Beatles para adaptar O Senhor dos Anéis para o cinema**. São Pauço: Omelete, 31 de maio de 2020. Disponível em: <<https://omelete.com.br/o-senhor-dos-aneis/senhor-dos-aneis-beatles-adaptacao>> Acesso: 27/08/2022

CARPENTER, Humphrey. **As Cartas de JRR Tolkien**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

CARPENTER, Humphrey. **J.R.R. Tolkien. Uma biografia**. HarperCollins Brasil, 2018.

CASTRO, Bárbara. **O que é "Easter Egg"? Entenda seu significado em filmes e veja exemplos famosos**. São Paulo: AdoroCinema, 19 de dez. de 2021 às 18:00. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-161767>> Acesso: 27/12/2022

COOGAN, Peter. **Superhero: The Secret Origin of a Genre**. Austin: MonkeyBrain Books, 2006.

DURIEZ, Colin. **JRR Tolkien e CS Lewis: o dom da amizade**. HarperCollins Brasil, 2018.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro Editora Objetiva, 2001.

FLIEGER, Verlyn; A. ANDERSON, Douglas. **Tolkien On Fairy-Stories**, 2008.

FREYTAG, Gustav. **Freytag's Technique of the Drama**. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900.

GARTH, John. **Tolkien e a Grande Guerra: O limiar da Terra-média**. HarperCollins Brasil, 2022.

GESSINGER, Humberto. **Mapas do Acaso: 45 variações sobre o mesmo tema**. Editora Belas-Letras, Caxias do Sul, RS, 2011

GRELLET, Fabrício. **Spawn: Décimo aniversário**. São Paulo: Omelete, 2 de março de 2002. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/quadrinhos/spawn-decimo-aniversario>> Acesso: 27/08/2022

GONÇALVES, Vilson André Moreira. **Super-heróis no cinema: uma trajetória histórica**. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2017.

HAMMOND, Wayne G. SCULL, Christina. **The Lord of the Rings: A Reader's Companion**. Houghton Mifflin, 2005.

HUNTER, Pedro. **A criação do Homem-Aranha nos quadrinhos**. São Paulo: Omelete, 2 de julho de 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/CriacaoHomemAranha>> Acesso: 27/08/2022

HUURO. **BORGOVERSO - 80 anos de Capitão América**. YouTube, 11 de mar. de 2021a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/Wgf8esOcd4M?feature=share>> Acesso: 27/08/2022

HUURO. **THE BATMAN: A insana história da criação do Homem-Morcego** [esquenta pro filme] // BORGOVERSO. YouTube, 22 de fev. de 2022a. Disponível em: <<https://youtu.be/PLVRMOhGQ44>> Acesso: 27/08/2022

HUURO. **Antes de PANTERA NEGRA... NAMOR vs AQUAMAN - O que explica as mudanças nas telas?** // BORGOVERSO. YouTube, 1 de nov. de 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/_K-MwH2EiOk?feature=share> Acesso: 14/02/2022

HUURO. **As Muitas Versões do Homem-Aranha** [e como ele mudou a cultura pop fora das HQs] // Borgoverso. YouTube, 9 de dez. de 2021b. Disponível em: <<https://bit.ly/kjnkjk>> Acesso: 27/08/2022

HUURO. **Crítica COM SPOILERS de HOMEM-ARANHA: SEM VOLTA PARA CASA** [review] // BORGOVERSO. YouTube, 16 de dez. de 2021c. Disponível em: <<https://bit.ly/3FgUlzp>> Acesso: 27/08/2022

HUURO. **QUARTETO FANTÁSTICO: 60 ANOS** [a história que mudou os quadrinhos pra sempre!] // BORGOVERSO. YouTube, 9 de dez. de 2021b. Disponível em: <<https://youtu.be/98byczGU2E>> Acesso: 27/08/2022c

- JARCEM, René Gomes Rodrigues. **História das histórias em quadrinhos**. Revista História, imagem e narrativas. 2007.
- KING, Geoff. **Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster**. New York: IB Tauris Publishers, 2000.
- KLAUTAU, Diego. **Metafísica da Subcriação. A filosofia do mito em J.R.R. Tolkien**. São Paulo. Editora A Outra Via, 2021
- KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LEWIS, Clive Staples. **Sobre histórias**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.
- LOPES, Reinaldo José. **A Árvore das Estórias: uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de JRR Tolkien**. 2006. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.
- PIOLHO, Rodrigo. **Demolidor: Um breve perfil**. São Paulo: Omelete, 10 de março de 2003. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/quadrinhos/demolidor-um-breve-perfil>> Acesso: 27/08/2022
- SEMMELMANN, Cristina Casagrande de Figueiredo. **Um belo dia: Tolkien**. Literartes, n. 7, p. 27-38, 2017.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Hobbit**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019a.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019b.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020b.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. Sobre estórias de fadas. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Árvore e Folha**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.
- UNIVERSITY OF ST. ANDREWS. **Inside Tolkien's mind**. 4 de mar. de 2004. Disponível em: <<https://news.st-andrews.ac.uk/archive/inside-tolkiens-mind/>> Acesso: 27/08/2022
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. Aleph, 2015.