



VOLUME - V.3  
NÚMERO - N.2  
DEZ. - 2025  
ISSN: 2966-1439  
P.156-182

## A DOCTRINA DA ALEGRIA INCONDICIONAL DE CHESTERTON: O MOTIF DOS CONTOS MARAVILHOSOS E SUAS IMPLICAÇÕES NOS FILMES *BARBIE* E *OPPENHEIMER*

CHESTERTON'S DOCTRINE OF UNCONDITIONAL JOY: THE MOTIF OF FAIRY TALES AND  
THEIR IMPLICATIONS ON MOVIES *BARBIE* AND *OPPENHEIMER*

Emanuelle Garcia Gomes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar a "Doutrina da Alegria Incondicional" de G. K. Chesterton e o conceito de "Eucatástrofe" de J. R. R. Tolkien como chaves de leitura para a cultura pop atual. A pesquisa fundamenta-se teórica e metodologicamente na crítica literária e estética desses autores, utilizando a análise fílmica comparativa para investigar as obras *Barbie* (2023) e *Oppenheimer* (2023). Primeiramente, discute-se como a alegria genuína nos contos de fadas pressupõe a aceitação de limites e sacrifícios. Em seguida, examina-se como a cinematografia contemporânea lida com esses preceitos. Os resultados indicam que, enquanto *Barbie* reforça uma busca individualista pela felicidade ao negligenciar soluções coletivas e limites existenciais, *Oppenheimer* ilustra tragicamente as consequências da desvinculação entre grandes dádivas e responsabilidade ética. Conclui-se que a perspectiva chestertoniana oferece um contraponto necessário à autossuficiência moderna, reafirmando a virtude e a finitude humana como pilares da verdadeira felicidade.

**Palavras-chave:** G. K. Chesterton. J. R. R. Tolkien. Barbie. Oppenheimer. Cultura Pop.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze G. K. Chesterton's "Doctrine of Unconditional Joy" and J. R. R. Tolkien's concept of "Eucatastrophe" as analytical frameworks for contemporary pop culture. The research is theoretically and methodologically grounded in the literary and aesthetic criticism of these authors, employing comparative film analysis to investigate the movies *Barbie* (2023) and *Oppenheimer* (2023). Firstly, it

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG). emanuelleg@gmail.com.

discusses how genuine joy in fairy tales presupposes the acceptance of limits and sacrifices. Subsequently, it examines how contemporary cinematography addresses these precepts. The results indicate that, while *Barbie* reinforces an individualistic pursuit of happiness by neglecting collective solutions and existential boundaries, *Oppenheimer* tragically illustrates the consequences of decoupling great gifts from ethical responsibility. It concludes that the Chestertonian perspective offers a necessary counterpoint to modern self-sufficiency, reaffirming virtue and human finitude as pillars of true happiness.

**Keywords:** G. K. Chesterton. J. R. R. Tolkien. Barbie. Oppenheimer. Pop Culture.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo discute a relação entre a ética dos contos maravilhosos e as configurações narrativas da cultura pop contemporânea. Partindo da premissa de que a fantasia clássica estabelece a felicidade como um estado condicional e dependente da renúncia, investiga-se como essa lógica dialoga ou colide com as produções audiovisuais recentes. O tema central reside na tensão entre a "Doutrina da Alegria Incondicional", proposta por G. K. Chesterton, e o imperativo da autossuficiência individualista observado em narrativas cinematográficas de grande alcance.

O objetivo geral deste trabalho é analisar como os conceitos de alegria condicional em Chesterton e de eucatástrofe em J. R. R. Tolkien oferecem um contraponto crítico às resoluções éticas da cultura pop atual. Como objetivos específicos, busca-se: a) sistematizar os preceitos éticos da fantasia em Chesterton e Tolkien; b) examinar a representação da busca pela felicidade nos filmes *Barbie* (2023) e *Oppenheimer* (2023); e c) contrastar a eficácia moral dessas produções à luz da tradição dos contos de fadas.

A metodologia adotada caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico e exploratório, fundamentada na análise fílmica comparativa. O referencial teórico ancora-se primordialmente nas obras *Ortodoxia* (especialmente o ensaio "A Ética no País das Fadas"), de Chesterton, e *Sobre Estórias de Fadas*, de Tolkien, além de interlocuções com a crítica cultural contemporânea.

O artigo está estruturado em três seções principais, além desta introdução e das considerações finais. A primeira seção detalha a fundamentação teórica sobre a condicionalidade e a renúncia na literatura fantástica. A segunda seção dedica-se à análise do filme *Barbie*, focando na problemática do individualismo e da ausência de

limites. A terceira seção examina *Oppenheimer* sob a ótica da responsabilidade e das consequências da quebra de preceitos éticos. Por fim, as conclusões sintetizam como a retomada da perspectiva chestertoniana pode oferecer novas camadas de leitura para a crise de sentido na contemporaneidade.

## 1 A DOCTRINA DA ALEGRIA INCONDICIONAL DE CHESTERTON

G. K. Chesterton, em sua vasta produção ensaística e ficcional, notabilizou-se pela defesa de uma cosmovisão que integra fé e senso comum. No ensaio "A Ética no País das Fadas", integrante da obra *Ortodoxia* (1908), o autor investiga a moralidade intrínseca aos contos maravilhosos, apresentando-os não como meros entretenimentos infantis, mas como estruturas que abrigam uma sofisticada filosofia moral (Chesterton, 2018, p. 58).

A crítica chestertoniana volta-se contra o racionalismo utilitarista de sua época, o qual, segundo o autor, reduzia a realidade a um mecanismo frio. Em oposição, o pensador identifica nos contos de fadas uma "doutrina" — a da Alegria Incondicional — fundamentada na aceitação de limites. Conforme aponta Chesterton,, a alegria nessas narrativas é indissociável da condicionalidade: a felicidade subsiste enquanto uma proibição ou regra é respeitada (Chesterton, 2018, p. 61).

Em contraste ao mundo racionalista, Chesterton encontra nos contos de fadas uma ética mais abrangente e humana. Ele propõe um olhar alternativo, inferindo sistematicamente que tais histórias transmitem valores como a justiça, a compaixão, a gratidão e a importância da comunidade, de forma acessível e cativante.

Para abordar essa temática, o escritor defende a importância da imaginação na formação da moralidade. Ele argumenta que, através dos contos de fadas, é possível exercitar a alteridade, experimentar diferentes perspectivas e, assim, desenvolver a capacidade de empatia. Para Chesterton, a "Terra das Fadas" opera como uma espécie de "metáfora" da própria realidade.

É nesse contexto que, em *A Ética no País das Fadas*, Chesterton nos apresenta a intrigante Doutrina da Alegria Incondicional. Mediante uma análise perspicaz dos contos de fadas, Chesterton desafia a visão de uma felicidade absoluta e linear, indicando uma

perspectiva mais complexa e, paradoxalmente, mais realista. Mas, afinal, qual é a natureza da chamada Doutrina da Alegria Incondicional?

Chesterton observa que, nos contos de fadas, a felicidade está frequentemente atrelada a condições específicas que, por vezes, surgem como arbitrárias ou paradoxais. Um exemplo genérico ilustra essa dinâmica: um personagem só alcança a felicidade se seguir uma regra precisa, evitar um certo ato ou pronunciar uma palavra mágica.

A relevância da proposta de Chesterton reside justamente na aplicabilidade de sua doutrina à experiência humana. Os pressupostos abordados pelo autor, que conectam a doutrina com a “vida real”, podem ser categorizados em quatro instâncias principais:

a) Aceitação das Limitações

Longe de serem meras fantasias, os contos de fadas revelam uma verdade profunda sobre a natureza humana e a busca pela felicidade. Eles sugerem que a felicidade plena não reside na ausência de limites, mas na capacidade de prosperar e encontrar realização dentro deles.

b) A Alegria Genuína

A alegria autêntica não emana da ausência de restrições, mas sim da aceitação consciente e do trabalho criativo dentro das limitações que a existência impõe. É crucial destacar que aceitar as limitações não implica resignação, mas sim compreendê-las como uma oportunidade para descobrir novas possibilidades e fomentar a criação de algo significativo. As “regras” da vida — sejam elas desafios, responsabilidades ou obrigações — podem, assim, ser encaradas como catalisadores para a felicidade, desde que abordadas com a perspectiva adequada e otimista.

c) A Felicidade das Regras

Chesterton propõe que as “leis” dos contos de fadas, frequentemente percebidas como obstáculos, podem ser reinterpretadas como guias para a ação e o desenvolvimento pessoal.

d) Obediência às Condições Impostas

Mesmo que se apresentem como estranhas ou arbitrárias, é por meio da obediência a essas condições que se abrem as portas para a felicidade e o crescimento.

Essa perspectiva repercute com a ideia de simplicidade da “vida real”, onde a obtenção de benefícios está invariavelmente ligada à obediência a preceitos ou à realização de sacrifícios. A metáfora do cristal empregada por Chesterton ilustra essa ideia de forma perspicaz: sua notável luminosidade e constituição delicada simbolizam a felicidade. Contudo, essa felicidade, embora resplandecente, é inerentemente frágil, passível de desintegração se suas condições fundamentais não forem observadas. Assim, tanto no mundo ficcional quanto na realidade, a plenitude humana parece depender não da mera realização de ações, mas da estrita observância de proibições ou condições, muitas vezes óbvias em sua simplicidade (Chesterton, 2018, p. 71).

A premissa de condicionalidade manifesta-se no motivo inicial da jornada em diversos contos de fadas, ilustrado por exemplos paradigmáticos: Cinderela pode comparecer ao baile sob a condição de retornar à meia-noite; Chapeuzinho Vermelho é advertida a não interagir com o Lobo; e a esposa de Barba Azul recebe a proibição de adentrar um quarto específico do castelo. Nessas narrativas, eventos de magnitude e relevância dependem da obediência a preceitos aparentemente triviais que exigem subordinação. Tal padrão ressoa com o papel dos hobbits em *O Senhor dos Anéis*, onde J.R.R. Tolkien atribui o protagonismo heroico — até então incomum na literatura fantástica — e o destino de múltiplos povos a uma etnia modesta, sem histórico de grandes feitos. A participação desses personagens, embora inicialmente acidental, revela-se crucial para o desenvolvimento da trama. As renúncias de Frodo e Sam, em particular, necessárias à destruição do Um Anel de Sauron — artefato de controle e subjugo da Terra-média —, são meticulosamente delineadas ao longo da narrativa e se mostram determinantes para a sua resolução.

É importante ressaltar que o princípio da alegria condicional desafia a visão racionalista e utilitária da noção de felicidade que a define primariamente como a maximização do prazer individual. A chave filosófica desse princípio está ancorada em uma visão de mundo abrangente, que reconhece a importância da intuição, da comunidade e, sobretudo, da imaginação na construção de uma existência plena e significativa.

Chesterton argumenta em favor da relevância dos contos de fadas, superando as suposições dos “doutos e cientistas”<sup>2</sup> (Chesterton, 2018, p. 63). Essa relevância se manifesta na própria estrutura dessas narrativas maravilhosas, as quais sugerem que, em vez de buscar a felicidade em uma procura incessante por algo inatingível, a alegria e a realização podem ser encontradas ao abraçarmos as circunstâncias presentes e operarmos criativamente dentro delas.

A Doutrina da Alegria Incondicional de Chesterton convida-nos a repensar nossa definição de felicidade, buscando-a na aceitação das limitações, na criatividade e no engajamento com o mundo que nos cerca. Nesse sentido, as concepções de Chesterton sobre a ética nos contos de fadas permanecem altamente pertinentes. Afinal, se não fossem, as mídias audiovisuais não se valeriam da premissa da busca pela felicidade em boa parte das histórias que contam, independentemente de estabelecerem a fantasia como pano de fundo. Contudo, essa discussão será aprofundada posteriormente neste artigo. Considerando a complexidade da felicidade delineada por Chesterton, surge de antemão, a questão: como essa perspectiva da felicidade condicional dialoga com as noções de bem-estar e ética propostas pelas filosofias clássicas?

## **2 A CONDIÇÃO DA FELICIDADE NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS E A ÉTICA CLÁSSICA**

O princípio da felicidade condicional nas narrativas maravilhosas é elucidado por Chesterton através da “doutrina do se”. O encantamento dessas histórias segue o padrão da restrição: “Você pode viver em um palácio de ouro e safiras, se (e somente se) não disser a palavra vaca” (Chesterton, 2018, p. 69). A questão fundamental é delimitada pelo “fio do veto”, ou seja, pela proibição de um único elemento. Ao caracterizar a “moral do país das fadas”, Chesterton argumenta que a ética se sustenta na aceitação de limites impostos — muitas vezes sem uma explicação racional imediata. Nesse sentido, os contos de fadas apresentam uma “incompreensível felicidade apoiada em uma incompreensível condição” (Martins Filho, 2017, p. 17).

Conforme já assinalado, a felicidade é frágil. A aceitação da condição do que nos é negado constitui o segredo para alcançá-la, visto que a aparente irracionalidade da

---

<sup>2</sup> Chesterton está se referindo aos deterministas e materialistas históricos da Era Vitoriana/Eduardiana.

condição imposta apenas exalta a imensidão das dádivas recebidas. Não há fundamento para lamentar as condições por serem tão excêntricas quanto a própria dádiva. Nossa própria existência é singular demais para que nos queixemos ou recusemos aceitar, por falta de entendimento, os limites estipulados para alcançar o presente.

Na Ética Clássica, a felicidade (Eudaimonia) configura-se como a finalidade do agir virtuoso. Como escolha do bem adequado ao homem, ela se traduz em uma “ética condicional”, uma vez que a felicidade é alcançada por meio de virtudes adquiridas e praticadas. Nesse aspecto, essa correspondência se estabelece como uma das fontes basilares para a teoria de Chesterton sobre a Doutrina da Alegria Incondicional.

A Felicidade é um sentimento de plenitude que abarca a satisfação das mais elevadas potências da alma: a Inteligência — dada pelo conhecimento; e a Vontade — dada pelo amor. Assim, uma ética que visa o prazer simplesmente é uma ilusão, pois não traz felicidade integral, apenas momentânea. A ideia intrínseca a premissa do direito todos serem felizes não é ética, nem a resolução para alcançar a felicidade, porque se seguiu o caminho contrário da Virtude.

O filósofo da Antiguidade Aristóteles reconhece, em *Ética a Nicômaco* — um tratado sobre filosofia ética escrito para seu filho, Nicômaco, por volta de 300 a.C., — que a Virtude guarda uma relação com o Prazer e a Dor. O agir da melhor forma em relação a ambos, isto é, não se detendo somente à busca exclusiva do prazer ou voltando-se apenas para fugir da dor, não permite a realização de ações nobres (Aristóteles, 2021, p. 39).

A correspondência entre a felicidade condicional chestertoniana e a ética teleológica aristotélica se aprofunda ao considerarmos que, para Aristóteles, a felicidade (eudaimonia) não é um estado efêmero de prazer, mas a realização plena das capacidades humanas através da vida virtuosa. Essa “virtude adquirida”, longe de ser incondicional, exige disciplina, deliberação racional e a prática constante do justo meio. Assim, a busca pela excelência moral, que é um caminho árduo e repleto de escolhas condicionadas, é o que conduz ao sumo bem do homem, ecoando a ideia de que a grande dádiva da felicidade está intrinsecamente ligada à obediência a um *telos* (finalidade) e à superação de limites impostos pela própria natureza humana.

Assim, a busca pela excelência moral — um caminho de escolhas condicionadas — ressoa com a ideia de que a felicidade está ligada a um *telos* (finalidade) e à superação

de impulsos desmedidos. Embora a perspectiva aristotélica seja o elo mais evidente, nota-se também um traço platônico na condicionalidade: a plenitude requer a ascese e a superação das ilusões do mundo sensível. Em ambos os casos, a felicidade não é dada gratuitamente, mas requer a observância de "regras" existenciais que permitem o acesso ao Bem.

### **3 J. R. R. TOLKIEN: A IMPORTÂNCIA DAS ESTÓRIAS DE FADAS**

Imediatamente, recorreremos a um dos mais notáveis autores de fantasia, que ampliou significativamente as premissas postuladas por Chesterton, a fim de enriquecer o debate.

É amplamente reconhecido que J. R. R. Tolkien foi não apenas um autor meticuloso de uma vasta obra de fantasia, mas também um erudito de grande calibre. Sua notável erudição, fruto de sua formação como acadêmico e filólogo, manifesta-se explicitamente em diversos de seus ensaios. Um exemplo proeminente é *Sobre Estórias de Fadas* (originalmente *On Fairy-Stories*), um texto que se originou de uma palestra, transformado proferida na década de 1930 e foi posteriormente adaptado para publicação.

Neste ensaio, repleto de noções densas e precisas, Tolkien aborda sua teoria de importância dos contos de fadas, afirmando, em linhas gerais, que essas narrativas frequentemente giram em torno de assuntos universais para a condição humana, como a morte e a sua inevitabilidade, bem como a atitude de não dar o devido valor à vida. Uma das principais formas de discutir a "verdade" nas estórias de fadas ocorre quando Tolkien conecta essas questões justamente à ideia de que as fadas são como seres essencialmente naturais, enquanto os humanos são sobrenaturais, isto é, mortais de corpo, mas imortais de alma.

Não é difícil perceber como Tolkien, de certa forma, amplia as reflexões de Chesterton de maneira contundente, especialmente ao defender que a Fantasia contida nas estórias de fadas deve ser levada a sério e, portanto, considerada com um olhar verdadeiro, ou seja, um olhar que busca a verdade intrínseca a elas.

Um dos grandes momentos de autonomia teórica de Tolkien é a delimitação da ideia de “eucatástrofe”<sup>3</sup>. Este neologismo está relacionado a um dos quatro efeitos catalisadores das estórias de fadas: a fantasia, a recuperação, o escape e, por fim, a consolação, onde a eucatástrofe se manifesta. Como o próprio nome sugere, a consolação representa uma busca por alívio diante da perenidade e das agruras da vida. Nesse sentido, as estórias de fadas nos preparam para a recuperação do frescor da visão, permitindo uma perspectiva mais amena da dádiva da vida como um exercício da virtude. Mais que isso, a eucatástrofe potencializa e fornece um traço de reflexão mais claro e filosófico do sentido crível de uma narrativa de fantasia: o que acontece dentro daquele mundo imaginado é verdadeiro aos seus moldes, e a nossa mente — enquanto ouvintes ou leitores — é capaz de adentrar nele e perceber as suas múltiplas camadas de significado.

Todas as coisas grandiosas e impactantes frequentemente dependem de algo pequeno e, por vezes, aparentemente insignificante. O papel dos hobbits em *O Senhor dos Anéis* ilustra perfeitamente essa ideia. A concepção de Tolkien revela-se singular ao vincular o protagonismo heroico de uma forma inédita na literatura, ao condensar o destino de múltiplos povos a um grupo simples e pequeno, que nunca havia se envolvido em grandes feitos. Essa participação, como já ressaltamos, ocorre de maneira quase acidental, mas se revela extremamente eficaz para o enredo.

Essa premissa já é amplamente discutida em *Sobre Estórias de Fadas*, embora seja um ensaio que precede a publicação de *O Senhor dos Anéis*. De todo modo, é evidente que o texto serve como mote inicial para compreensão do pensamento de Tolkien, com as suas inferências e acréscimos. O tom do ensaio, sobre os contos de fadas é notavelmente semelhante ao de Chesterton: a “Terra das Fadas” não é um lugar de anarquia ou liberdade irrestrita, como “homens tiranos modernos” podem equivocadamente supor ao compará-la com outras realidades. “Os homens do cárcere de Portland podem considerar os da Rua Fleet livre; mas um estudo mais detido provará que tanto as fadas quanto os jornalistas são escravos do dever” (Chesterton, 2018, p. 70)<sup>4</sup>. As fadas madrinhas, nesse sentido, parecem ser tão rigorosas quanto seriam quaisquer outras madrinhas. Tolkien, por sua vez, ao abordar as estórias de fadas em seu ensaio, o faz

---

<sup>3</sup> Tolkien uniu o prefixo grego “eu”, que significa “bom”, e a palavra “catástrofe”.

<sup>4</sup> Esta rua de Londres continha quase toda indústria jornalística inglesa. Ainda hoje, ela é sinônimo ou referência para imprensa britânica.

com a plena consciência de que esse é um assunto complexo e até temerário. Para ele, *Fééria*<sup>5</sup> é um lugar perigoso, cheio de armadilhas. Contudo, ele explora o tópico mais como um admirador, como um “vagante naquela terra” (Tolkien, 2020, p. 17).

Como já mencionamos, o professor Tolkien debate quatro efeitos inerentes a esse tipo narrativo: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo. É do último pilar (a consolação) que Tolkien deriva um novo termo — na ausência de uma palavra adequada para expressar sua ideia — afirmando: “O conto *eucatastrófico* é a verdadeira forma do conto de fadas e sua mais alta função” (Tolkien, 2020, p. 75). Mas, afinal, o que é a Eucatástrofe?

Podemos resumi-la através das três expressões mencionadas pelo próprio Tolkien, no ensaio: (a) o consolo das estórias de fadas; (b) a alegria do final feliz; (c) a boa catástrofe. No universo de um conto de fadas, a eucatástrofe é uma graça repentina e milagrosa e, por sua natureza, não podemos contar com sua repetição garantida.

O fundamento para esse neologismo é profundamente chestertoniano: segundo Chesterton, já que não podemos contar com o curso ordinário das coisas, existe a possibilidade de que algo extraordinário ocorra — isto é, a possibilidade de um milagre. A magia, à qual ele se refere nos textos anteriormente apresentados, não é uma lei nem uma regra; ela é, sim, uma exceção. Nesse sentido, ela representa uma grandiosidade bela e aprazível. Eis, então, a verdade dos contos de fadas, que Tolkien, em *Sobre Estórias de Fadas*, afirmará ser mais realista que todas as histórias ditas realistas.

Destarte, destacamos que a eucatástrofe tolkieniana não nega a *discatástrofe*, que é a do pesar e do fracasso — ambas são possibilidades necessárias para alcançar a alegria da libertação, inclusive. Ela nega, sim, a derrota final e universal, pois, como Tolkien afirma, a eucatástrofe é *evangelium*, ou seja, um “bom anúncio”, que proporciona um breve vislumbre de Alegria: um sentimento que transcende os muros do mundo e que é tão comovente quando o Pesar.

Para Tolkien, uma boa estória de fadas do tipo mais elevado e completo não reside nos seus eventos (por mais desvairados que sejam), mas na capacidade de proporcionar uma virada de júbilo em quem a escuta, através de suas fantásticas ou terríveis aventuras. Essa “virada de júbilo” é descrita como suspensão de fôlego e ânimo no

---

<sup>5</sup> Numa das traduções, Ronald Kyrmse chama de outra fora: “Belo Reino”. O sentido é bem interessante: o original é “*Faërie*”, cuja sonoridade em inglês se assemelha à “*fair*”, ou seja, “*belo*”. Usaremos, algumas vezes ao longo do artigo, o termo “Belo Reino” para se referir à Fééria.

coração, próximo às lágrimas — ou até acompanhada delas — de forma tão intensa quanto aquelas sensações dadas por qualquer outra forma de literatura, porém com uma qualidade peculiar e intrínseca do gênero.

### 3.1 A eucatástrofe: para além do final feliz e do *deus ex machina*

A “virada de júbilo” transcende, de muitas maneiras, a mera expressão “e viveram felizes para sempre” — uma conclusão recorrente, mas de efeitos limitados. Ela também representa uma solução mais aprimorada que o recurso narrativo do “*deus ex machina*”, caracterizado por uma resolução inesperada, improvável e, por vezes, mirabolante para finalizar uma obra ficcional. Aristóteles foi o primeiro a usar um termo grego (equivalente à frase latina) em sua *Poética* para descrever essa técnica como um artifício para resolver o enredo de tragédias.

Esse recurso, todavia, não é sempre muito bem-visto na teoria da escrita. Seu uso, frequentemente, pode implicar ou refletir um subterfúgio diante da falta de criatividade autoral. Isso ocorre porque o surgimento abrupto de um personagem ou objeto que decide rapidamente uma situação insolúvel prejudicaria a lógica interna da história por ser tão repentino e improvável. Além disso, desafiaria a suspensão de descrença, permitindo que o autor conclua a história com um desfecho abrupto ou, em certos casos, “forçado”.

Nesse sentido, Tolkien considera que mesmo as histórias de fadas modernas podem produzir esse efeito de “alegria repentina”, embora isso não seja fácil de alcançar. A consecução da eucatástrofe depende da própria história, que funciona como o cenário da virada de júbilo e que lhe confere glória. Uma narrativa que atinge esse efeito não fracassou por completo, independentemente de seus defeitos ou da confusão em seus propósitos. Essa glória, inerente ao seu ambiente ficcional, manifesta-se até mesmo em histórias de fadas que Tolkien considera insatisfatória, como é o caso de *Príncipe Prigio*, de Andrew Lang: “Quando ‘cada cavaleiro surgiu vivo e levantou sua espada e gritou: ‘longa vida ao Príncipe Prigio’, a alegria tem um pouco daquela qualidade estranha e mítica de história de fadas, maior do que o evento descrito” (Tolkien, 2020, p. 76).

Dessa forma, compreendemos que o desfecho jubiloso, caracterizado como eucatástrofe, estabelece uma conexão profunda com as escolhas éticas das personagens,

revelando a íntima relação entre virtude e vício no desenrolar da trama. Essa interdependência confere à narrativa uma lógica intrínseca e uma plausibilidade que transcende as fronteiras entre realismo e fantasia.

Assim, o efeito da eucatástrofe, segundo Tolkien, é muito mais poderoso num conto sério do Belo Reino, sendo que:

Em tais estórias, a **‘virada’ repentina vem, temos um vislumbre penetrante da alegria e do desejo do coração** que, por um momento, **passa por fora da moldura, rasga, de fato, a própria teia da estória e deixa um raio de luz atravessar.** (Tolkien, 2020, p. 77, grifos nossos).

Para ilustrar essa virada de júbilo, Tolkien encerra essa seção de seu ensaio com um excerto do conto *The Black Bull of Norway*, um conto escocês, coletado e publicado por Robert Chambers:

“Por sete anos servi por ti,  
Cerros de vidro escalei por ti,  
Da roupa o sangue lavei por ti,  
Não vais acordar e se voltar para mim?

*Ele ouviu e se voltou para ela*”<sup>6</sup> (Tolkien, 2020, p. 77).

O excerto não é citado por acaso. No conto, uma princesa passa por várias provações e dedica sete anos de sua vida para reencontrar o seu amado. No clímax, após proferir essas palavras pela terceira vez, ele desperta e retorna para ela. Essa é a virada de júbilo do conto. E, apesar de a “boa catástrofe” ser “inesperada”, ela não surge abruptamente, sem indícios prévios na narrativa. Portanto, enquanto *Deus ex Machina* é externo e arbitrário; a Eucatástrofe, embora milagrosa, é organicamente preparada pela jornada e pelo sacrifício do herói – como no caso da princesa que serviu por sete anos.

Assim sendo, a eucatástrofe não nega o fracasso e o pesar; pelo contrário, propõe uma superação da perda, da dor e do sofrimento. Ela dá voz à esperança neste mundo, ecoando a Esperança da Vida Eterna — e essa esperança nos alcança justamente ao considerarmos o sacrifício necessário para obtê-la. Essa expressão é mais bem contemplada no epílogo da versão publicada do ensaio, que não estava prevista nem proferida na palestra da qual Tolkien o desenvolveu para a Universidade de St. Andrews.

---

<sup>6</sup> Do original: “*Seven long Years I served for thee, / The glassy hill I clamb for thee, / The bluidy shirt I wrang for thee, / And wilt thou not wauken and turn to me? / He heard and turned to her*” (Tolkien, 2006, p. 154).

Nesse epílogo, Tolkien esclarece sua visão cristã a respeito do gênero literário, propondo que ele seria um eco do *evangelium* (do latim, “boa nova”). Assim, de um modo teológico, as histórias de fadas, tal como a história de Cristo, começariam e terminariam em alegria e em esperança. No entanto, é fundamental ressaltar que sua intenção aqui não parece (nem de longe) demonstrar que os contos de fadas são uma religião — embora a recepção da obra permita interpretações de cunho confessional sobre o ensinamento da História cristã. A ressurreição de Cristo, nesse contexto, é a visão de alegria transcendental, que nos alivia da dor pelo sacrifício da morte física.

Iniciando com algumas reflexões sobre a alegria repentina presente nas narrativas, Tolkien menciona que todo escritor que projeta um Mundo Secundário (uma Fantasia) deseja ser um criador da verdade, ou espera que sua criação esteja baseada na realidade vigente. O subcriador aspira que, neste Mundo Secundário (senão todos seus detalhes), sua qualidade seja proveniente da Realidade ou esteja direcionada para ela. Embora os detalhes estejam voltados para o “real”, isso não significa que todos podem ser verdadeiros, como ressalta em uma nota curta. É raro que a “inspiração” seja tão forte a ponto de ser completa e não deixar espaço para muito do que seja somente “invenção” não inspirada (Tolkien, 2020, p. 77).

Essa qualidade, proveniente da realidade, nada mais é do que a “consistência interna da realidade”. Se o subcriador conseguir atingi-la, será difícil conceber a ideia de que a obra não tiver algumas características da realidade. “A qualidade peculiar da ‘alegria’ na Fantasia bem-sucedida pode, assim, ser explicada como um vislumbre repentino da realidade ou verdade subjacente” (Tolkien, 2020, p. 77-78).

No que diz respeito à Alegria, não se trata meramente ou somente de um consolo para o pesar do mundo, mas sim de uma satisfação; uma resposta à pergunta que Andrew Lang dizia que as crianças sempre faziam sobre as histórias de fadas: “é verdade?” A resposta de Tolkien para ela, quando discutiu na seção das crianças, permanece a mesma: “Se você construiu o seu pequeno mundo bem, sim, é verdade naquele mundo” (Tolkien, 2020, p. 79). Isso é suficiente para o subcriador e para a dimensão artística que lhe cabe.

Contudo, sobre a eucatástrofe, Tolkien tem uma visão de que a resposta pode ser maior, e nesse sentido diz que pode ser um eco do *evangelium* no mundo real (ou Mundo Primário) ainda que distante. O uso do termo *evangelium* resume todo o conteúdo do

epílogo. Mesmo se tratando de um assunto sério e de certa forma perigoso, o autor admite que é presunção sua tocar no tema, ressaltando que “[...] se por graça, o que disse tem em qualquer respeito alguma validade, isso é, claro, só uma faceta de uma verdade incalculavelmente rica: finita somente porque a capacidade do Homem para quem isso foi feito é finita” (Tolkien, 2020, p. 78). Logo, a concepção da eucatástrofe representa uma ampliação com mais camadas de reflexão da doutrina da alegria condicional chestertoniana.

Assim, ao abordar a História Cristã sob perspectiva, Tolkien nutria a sensação — alegre, vale destacar — de que Deus havia redimido os homens (“criaturas criadoras corruptas”) de maneira condizente com a natureza singular, sua e de outros. Dito de outra forma: os Evangelhos possuem uma narrativa de estória de fadas, ou uma metanarrativa — que compreende todo o fundamento delas. Eles contêm inúmeras narrativas — intrinsecamente artísticas<sup>7</sup>, belas e emocionantes; míticas em seu significado categórico e derradeiro. Entre essas maravilhas míticas está a maior e a mais completa eucatástrofe concebível, que entrou para a História e o Mundo Primário. Nela, o desejo e a intenção da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação: “O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressureição é a eucatástrofe da história da Encarnação” (Tolkien, 2020, p. 78).

É a história de Cristo que começa e termina em alegria e que possui a forma preeminente da “consistência interna da realidade”, pois não existe uma história já contada cuja veracidade os homens não queiram mais descobrir, e não há outra que os cétricos não tenham aceitado como verdadeira pelos seus próprios méritos. “Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva ou à tristeza ou à ira” (Tolkien, 2020, p. 79).

Não é difícil imaginar a alegria que sentiríamos se uma estória de fadas bela fosse “primariamente” verdadeira, se sua narrativa fosse História sem que, com isso, precisasse perder o significado mítico ou alegórico que possui. Não é difícil porque não somos obrigados a tentar conceber algo de qualidade desconhecida: a alegria sentida seria da mesma qualidade ou de mesmo grau da alegria gerada pela “virada de júbilo” de um conto de fadas, e nesse sentido, é uma alegria que “tem o próprio sabor da verdade

---

<sup>7</sup> Em nota, Tolkien diz que a Arte está na própria estória e não na narrativa, afinal o Autor dela (Deus) não foram os evangelistas.

primária” (Tolkien, 2020, p. 79). Ela olha em direção à Grande Eucatástrofe: alegria cristã. Ou seja, a Glória é do mesmo tipo, porém muito mais elevada e muito mais jubilosa: é suprema, é verdadeira e, portanto, a Arte foi, na história, verificada. A História e a Lenda, eram como que separadas, agora **“Deus é o Senhor, dos anjos e dos homens — e dos elfos. Lenda e História se encontraram e fundiram”** (Tolkien, 2020, p. 79, grifos nossos).

No entanto, é preciso destacar que no Reino de Deus, a presença do maior não diminui o pequeno. O Homem redimido ainda é homem, e a História e a Fantasia continuam e devem continuar. Afinal, o *Evangelium* não aboliu as lendas: ele as consagrou, especialmente com o Final Feliz que elas contêm.

Tolkien aponta que o cristão continua a precisar trabalhar com a mente e com o corpo, sofrer, ter esperança e morrer, mas pode fazer isso tudo, agora, sabendo que todas as suas “inclinações e faculdades” têm um motivo, um propósito, e que também podem ser redimidas. A generosidade em seu tratamento é tão grande que talvez agora possa “ousar achar que, na Fantasia, ele pode, na verdade, auxiliar desfolha e o múltiplo enriquecimento da criação” (Tolkien, 2020, p. 79). É como se ele dissesse que, com a Fantasia, nos redimimos e nos aproximamos mais de Deus, ampliando o que Chesterton diz ser a gratidão pela vida, pelo sol nascer todos os dias etc., isto é, as dádivas.

#### **4 A CONDIÇÃO DA FELICIDADE: O SENTIMENTO ÉLÍFICO E A DISTINÇÃO ENTRE FRAGILIDADE E PERECIBILIDADE**

Antes de avançarmos para a cultura pop, é pertinente examinar um exemplo pontual de Chesterton, para entendermos como ele concebe a imagem das condições para alcance de felicidade neste mundo. Considere o caso de Cinderela: ela recebe uma carruagem encantada com um cocheiro, subitamente e sem razão aparente, mas também recebe uma ordem explícita: deveria retornar para casa antes da meia-noite. É especificamente mencionado que Cinderela tem um sapato de cristal, e Chesterton não considera coincidência que o material cristal tão comum no folclore, dado que:

- Uma princesa vive em um castelo de cristal;
- Uma outra princesa vive numa colina de cristal;

- Outra princesa se vê através de um espelho de cristal;
- E outras podem viver em casas de cristal, se não atirarem pedras.

Em uma imagem demonstrada pelo autor, essa onipresença do cristal e o seu brilho notável denotam o fato de que a felicidade é luminosa, porém frágil, pois o material pode ser facilmente destruído, por exemplo, por uma camareira ou um gato. Chesterton denomina isso de “sentimento élfico”<sup>8</sup>, do qual se apoderou e se tornou seu sentimento primordial diante do mundo. Ele sentia que a vida brilhava como um diamante, mas era tão frágil quanto uma vidraça de cristal. Ao ouvir a comparação dos céus ao cristal, teve calafrios, ponderando: “Temi que Deus deixasse o cosmos se espatifar subitamente” (Chesterton, 2018, p. 71).

O autor estabeleceu, então, a partir dessas ideias, uma distinção crucial: ser frágil é diferente de ser perecível. No primeiro caso, ao bater em um cristal, ele se quebrará. No segundo, se o mesmo cristal não for agredido, ele durará mil anos. Aparentemente, assim era o deleite do ser humano — seja aqui ou na “terra dos elfos” — a felicidade depende de não fazer algo, de uma proibição cuja obediência nem sempre era óbvia. Nesse sentido, está claro que a questão da imortalidade dos elfos em Tolkien transcende o mero desejo humano; ela sublinha o valor dessa vida que não pode ser desperdiçada com a escolha do mal, da cobiça, do orgulho ou da vingança, pois tais desvios resultariam em um fim trágico e desesperador.

Para Chesterton, esses limites para alguma glória não parecem, em nenhuma instância, injustos. Se Cinderela perguntasse por que ela deve deixar o baile à meia noite, a Fada Madrinha poderia responder: “Como é possível que fique lá até a meia-noite?” (Chesterton, 2018, p. 71) Os exemplos mais genéricos do autor deixam a questão clara: se alguém receber de herança dez elefantes que falam e cem cavalos alados, essa pessoa não deve reclamar se as condições forem tão excêntricas quanto as dádivas. Essa perspectiva corrobora a ética clássica, na qual a justiça é a síntese das virtudes e pressupõe o reconhecimento de limites. Ao contrário do “sentimento de revolta” comum

---

<sup>8</sup> Um termo semelhante aparecerá em *Sobre Estórias de Fadas*, mas de modo mais pragmático por parte de Tolkien, refletindo sobre a “subcriação”, isto é, construir um “outro-mundo” na qual um “sol verde” é verossímil, impondo crença secundária, exige trabalho e reflexão e demanda uma habilidade especial, o que Tolkien nomeia no ensaio como “engenho élfico”. É preciso destacar que, no caso de Chesterton trata-se de um sentimento, uma percepção de mundo, e Tolkien usa o termo para tratar de técnica, isto é, a arte da subcriação.

à modernidade, a gratidão chestertoniana aceita as formalidades do "País das Fadas" como um contrato de fidelidade à própria existência.

Nesse sentido, o autor retoma o sentido de que a existência de algo parece ser um legado tão singular a ponto de não haver queixas sobre a sua incompreensão das limitações, quando, na realidade, ele não compreendia a visão que limitavam:

A moldura era ao menos tão estranha quanto a pintura. A proibição pode ser tão selvagem quanto a visão tão surpreendente quanto o sol, tão informe quanto as águas, tão fantástica e terrível quanto as árvores majestosas (Chesterton, 2018, p. 71).

Por essa razão, ele sugere chamar essa teoria de "filosofia da fada madrinha", pois o autor nunca poderia se juntar aos jovens de seu tempo e sentir o que denomina "sentimento geral de revolta" (Chesterton, 2018, p. 71). Isso não significava que ele não resistiria às regras que fossem más, mas não se sentia disposto a resistir a qualquer regra pelo simples fato de que era misteriosa. Segundo ele, as heranças são, por vezes, obtidas através de formalidades bobas "como a quebra de um graveto", e ele estava disposto a obter uma grande herança dos céus e da terra por "semelhante tipo de fantasia feudal. Isso não poderia ser mais absurdo do que tomar posse dos céus e da terra" (Chesterton, 2018, p. 72).

Tendo estabelecido a profundidade e as nuances da alegria condicional e da eucatástrofe nas narrativas clássicas e tolkienianas, é imperativo agora contrastar essa perspectiva com a visão predominante na cultura pop contemporânea, onde a busca pela felicidade frequentemente assume contornos desmedidos.

#### **4 A CULTURA POP CONTEMPORÂNEA E A BUSCA DESMEDIDA DA FELICIDADE**

A definição da doutrina chestertoniana, apresentada por meio dos contos de fadas, é clara: a felicidade genuína não depende de fatores externos ou das conquistas pessoais, mas sim da gratidão pelas coisas simples da vida e pela aceitação das limitações humanas. No entanto, a cultura pop atual, especialmente nas mídias audiovisuais, frequentemente retrata a felicidade como um objetivo distante e inatingível, associado à aquisição de bens materiais, ao sucesso profissional, à beleza física, além de reconhecimento e independência.

A narrativa do herói individualista que supera todos os obstáculos e alcança a felicidade por meio de sua própria força e determinação é a tônica que boa parte dos filmes e séries da atualidade. A glorificação da autossuficiência e da resistência aos sacrifícios, negligenciando a importância da comunidade, da colaboração e do amor incondicional, molda com imensa facilidade as personalidades jovens (e não tão jovens).

Muitos filmes que geram altas expectativas e lotam salas de cinema, ou que impulsionam os “views” nas plataformas de *streaming* — tornando-se, inclusive, tópico dominante nas redes sociais — valem-se de buscas rasas e/ou obstinadas pela felicidade dos protagonistas, a custos irrazoáveis. Ao falhar em articular o indizível de uma forma mais incontestável do que simplesmente proferir uma história de exigência do “direito de ser feliz” ou “relevante porque sim”, as produções audiovisuais contemporâneas tendem a simplificar a representação do trauma ou a injustiça pelos quais os personagens centrais passam, sem simplesmente negá-los ou fazer disso, uma perspectiva centrada na subjetividade individualista e na autovalidação. Falta não apenas camadas densas na construção das personalidades, mas também qualquer esforço em demonstrar o reconhecimento dos limites desses personagens; um exercício que exige tanto coragem quanto honestidade.

Nesse contexto de superficialidade narrativa, as reflexões de teóricos como Terry Eagleton tornam-se pertinentes. Eagleton, em seu livro que debate o humor, debruça-se sobre os pensamentos acerca do riso no drama de Brecht, citando diretamente o filósofo e crítico cultural Walter Benjamin: “Não há melhor ponto de partida para o pensamento que a risada” (Benjamin *apud* Eagleton, 2020, p. 52). Em seguida, Eagleton próprio faz uma reflexão:

Como o drama brechtiano expõe mecanismos pelos quais opera seus efeitos, assim rompendo o encanto da ilusão realista, a plateia já não precisa mais investir energia psicológica na manutenção dessa ilusão e pode despendê-la na avaliação crítica. À sua própria maneira, é um alívio equivalente ao riso. (Eagleton, 2020, p. 52)

De forma correlata, podemos inferir que, tomando não somente o drama, mas o conto de fadas e seus efeitos como uma narrativa catalizadora que rompe com a ilusão do realismo, tais histórias trazem mais leveza e encantamento ao pensamento, sem serem sugestivamente vazias de sentido. Pelo contrário: ao romperem criticamente com a essa ilusão, essas narrativas são hábeis em trazer à tona uma avaliação que denota

uma verdade intrínseca poderosa, muito mais potente do que se mostra a aparente realidade, digamos, científica.

Os contos de fadas, mesmo os mais “sombrios”, consistentemente apresentam personagens que encontram a felicidade através da aceitação de suas limitações, da ajuda mútua e da superação de desafios com humildade e gratidão. Paradoxalmente, os contos que a produtora Disney adaptou em seus tempos áureos são, por vezes, preteridos pelo público contemporâneo, pois, segundo a crítica moderna, eles sublimam uma perspectiva de princesas ingênuas e subservientes ou bruxas punidas por serem autossuficientes. Para combater e condenar esse ensinamento — que o revisionismo crítico contemporâneo frequentemente associa a um pensamento corriqueiro da sociedade patriarcal — argumenta-se que o moldura destas narrativas é retrógrada e que a felicidade de uma jovem não deveria mais depender de relacionamentos com príncipes “para todo sempre”. Por isso, propõe-se que esses contos sejam repensados e reescritos, transmitindo às novas gerações a mensagem de que elas podem ser e fazer o que desejarem, se assim o quiserem.

De forma análoga, os contos maravilhosos, ao romperem com a “ilusão do realismo” (conforme a subcriação tolkieniana), permitem uma avaliação crítica da realidade. Diferente de certas narrativas contemporâneas que priorizam uma “felicidade de direito” desvinculada de sacrifícios, os contos de fadas apresentam personagens que alcançam o júbilo através da alteridade e do reconhecimento de sua finitude.

Embora o revisionismo crítico atual questione a estrutura dos contos clássicos — rotulando-os, por vezes, como arquétipos de subserviência —, tal leitura pode incorrer em uma redução simplista. Para além da união matrimonial, essas histórias enfatizam a importância da esperança e da obediência a preceitos éticos que transcendem o desejo individual.

Embora esse debate é importante e deva posto em evidência, os contos de fadas não constituem pilares sustentáveis para um argumento radical. Afinal, tal discurso realiza, simultaneamente, uma interpretação equivocada e uma redução simplista dessas narrativas. Mais do que somente apresentar a felicidade em um amor que te salva dos perigos — e, certamente, essa não é a mensagem principal dos contos de fadas — tais contos exalam muito mais sobre a importância da comunidade, da fé e da esperança

em um futuro melhor, além de exaltarem a celebração da simplicidade, da beleza do mundo natural e da magia da vida, do que qualquer outro significado.

### **5.1 O contraste estético e narrativo no fenômeno "Barbenheimer"**

O lançamento simultâneo de *Barbie* (2023) e *Oppenheimer* (2023) oferece um objeto de estudo relevante pela oposição de suas linguagens visuais. Enquanto a obra de Gerwig utiliza uma saturação cromática (o "Barbiecore") e uma *mise-en-scène* que emula a artificialidade do brinquedo, Nolan opta pela profundidade de campo do IMAX e uma montagem fragmentada que reflete a instabilidade atômica e psicológica. Sob a ótica da subcriação de Tolkien, ambos os filmes constroem "Mundos Secundários" distintos: um pela estilização plástica e outro pelo realismo histórico denso.

A dicotomia entre os dois longas não reside nos gêneros cinematográficos diversos, mas sim por meio de posição entre superficialidade *versus* profundidade. Enquanto *Barbie* pretende explorar a superficialidade da cultura pop na qual se insere e aspira criticar a obstinada busca por uma imagem perfeita, *Oppenheimer* propõe mergulhar nas profundezas da responsabilidade científica e nas consequências devastadoras de uma guerra nuclear. Nosso objetivo aqui é observar, à luz do pensamento chestertoniano (e tolkieniano), qual dos filmes é mais bem sucedido em suas propostas.

### **5.2 Estruturas de felicidade e individualismo em *Barbie***

A narrativa de *Barbie* constrói sua crítica através da ironia e do distanciamento brechtiano. A transição da protagonista da "Barbie Land" para o Mundo Real é marcada por uma mudança na paleta de cores e no enquadramento, que passa da simetria centralizada para composições mais caóticas.

Sob o referencial de Chesterton, a busca da protagonista pela "autoaceitação" pode ser lida como um deslocamento da ética da condicionalidade para uma ética da subjetividade. A cena em que Barbie encontra uma senhora no ponto de ônibus e contempla a beleza da velhice sugere um vislumbre do "sentimento élfico" de gratidão pelo real. Contudo, a resolução do roteiro prioriza a autonomia individual. Na linguagem cinematográfica, o uso frequente de monólogos expositivos sobre o papel da mulher

reforça uma proposta de felicidade centrada na autoafirmação, o que diverge da "virtude da renúncia" encontrada nos contos maravilhosos.

*Barbie* subverte as expectativas do público ao apresentar uma boneca dada como perfeita, questionando os padrões de beleza inatingíveis e a busca incessante por perfeição. O Princípio da Felicidade Condicional de Chesterton nos indica a aceitar nossas limitações e imperfeições, reconhecendo que a verdadeira beleza reside numa perspectiva mais simples, baseada na noção de que todos nós temos deficiências. No contexto de *Barbie*, isso significaria desafiar os estereótipos e a pressão social por uma imagem perfeita, buscando a felicidade na autoaceitação e na celebração das nossas características únicas. Embora seja algo importante para lançar luz e desenvolver a narrativa, é exatamente onde a narrativa apresenta limitações sob a ótica da alteridade: a personagem interpretada pela atriz Margot Robbie, ao questiona sua existência como boneca Barbie e busca um lugar no mundo além da perfeição superficial, acaba por reforçar a importância da autoestima e da autenticidade, exaltando a necessidade de abraçar nossas individualidades e de buscar a felicidade através da autoexpressão e da realização pessoal. O senso de comunidade e de pertencimento ao mundo se dilui. Uma aparente perspectiva centrada na autorrealização individual surge quase sem surpreender.

Por meio de uma narrativa satírica, o longa tenta nos convidar a repensar o conceito de felicidade. A mensagem feminista ficou escancarada durante todo o processo de divulgação, enfatizando a necessidade das mulheres se libertarem do “patriarcado opressor”. Criando um clichê alegórico sobre a rivalidade entre os sexos, representada pelo embate entre mundo real — onde as mulheres sofrem opressão — e o mundo imaginário e colorido da Barbie — onde os homens são os oprimidos — ambos os lados procuram validação de si mesmos de forma caricatural: eles, por meio do poder; elas, por meio da beleza. No fim das contas, o que salta aos olhos é que o filme a obra prioriza a jornada de autodescoberta feminina em detrimento de uma resolução coletiva, e ainda insiste em dar ênfase de que a mulher só é empoderada se ela desenvolver pensamento crítico e/ou destacar-se no ambiente de trabalho.

*Barbie* demonstra um vazio interior, pois se vê reduzida ao estereótipo da mulher sem imperfeições físicas e sem instabilidade emocional. A narrativa quase convence quando a personagem começa a questionar que essa imagem “divina” não existe

naturalmente, visto que todo ser humano tem altos e baixos. Mas, caminhando para o fim, a história não consegue criticar a condição da sociedade vigente de forma inteligente, pois ataca a tradição com a idealização do arquétipo da perfeição estética, limitando-se a isso.

Modelos tradicionais não necessariamente são caricatos, como acontece em *Barbie*, e as críticas às exigências sociais cotidianas, se pretendidas como conclusão do filme, não foram sensatas, visto que o roteiro não apresenta a ideia de que heróis ou heroínas sempre tiveram imperfeições. O que os tornou notáveis foram as demonstrações de suas virtudes e não anular os vícios, como se nunca tivessem existido. Assim, simplesmente argumentar a desvalorização das qualidades óbvias sem ter um momento de perdoar as próprias limitações empobreceu a narrativa. Dito de outra forma: por que somente a Barbie clássica foi a única a ter crises existenciais? A resposta é um tanto trivial: não existe mais espaço na sociedade atual para conjecturas consideradas ultrapassadas. Dessa forma, o longa apresenta figuras coadjuvantes assumindo papéis com facetas masculinas: a Barbie grávida, por exemplo, passa a ser olhada com desprezo. A personagem Glória, que é mãe, busca atenção da filha, mas só consegue depois de um discurso de empoderamento. A representação da mulher em *Barbie* sugere claramente que aquelas que aceitam limitações, imperfeições ou a própria normalidade não encontram respeito. A mensagem do filme parece inclinar-se para a ideia de que a autossuficiência, o individualismo e o empoderamento são as únicas vias para a felicidade. No entanto, essa premissa pode ser falha, especialmente quando confrontada com a Doutrina da Alegria Incondicional.

Afinal, a felicidade plena, como Chesterton e Tolkien nos mostram, é alcançada por meio do fazer o bem, tanto individualmente quanto de forma coletiva. Esse aspecto crucial parece ausente no universo de *Barbie*, onde a jornada da protagonista, apesar de inicialmente questionar padrões, termina por reforçar ideais de autoexpressão e realização pessoal desvinculados de um senso de comunidade e responsabilidade mútua. A busca por uma felicidade que se restringe ao “eu” e à superação de “imperfeições” (muitas vezes inerentes à condição humana) pode ainda gerar frustrações, pois o longa não levanta a hipótese de reconhecer que a verdadeira alegria pode residir na aceitação do que nos é dado e na virtude da renúncia em prol do bem maior.

### 5.3 Ética e responsabilidade no roteiro de *Oppenheimer*

Em *Oppenheimer*, a construção do sentido ético não é meramente declarada, mas visual. Nolan utiliza a alternância entre sequências em cores (a perspectiva subjetiva do físico) e em preto e branco (a perspectiva objetiva/jurídica) para tencionar a responsabilidade do indivíduo perante a História.

A "discatástrofe" pessoal do protagonista é traduzida pelo desenho de som: o silêncio absoluto no momento da explosão do teste Trinity, seguido pelo impacto sonoro tardio, funciona como uma metáfora para a demora na compreensão das consequências éticas da "dádiva" atômica. Diferente de uma "crítica à cultura pop" (termo evitado aqui para prevenir o anacronismo), o filme examina a crise da modernidade técnica. A cena final, no diálogo com Einstein, utiliza um *close-up* extremo em Oppenheimer, isolando-o em sua angústia — uma representação visual da quebra da alegria condicional pelo peso da responsabilidade ignorada.

A Doutrina da Alegria Incondicional de Chesterton nos convida a reconhecer as implicações de nossas ações e a assumir a responsabilidade por nossas escolhas. Em *Oppenheimer*, a narrativa se aprofunda em um fato histórico de proporções globais, abordando a complexa busca pela realização de algo que, em tese, visava beneficiar o coletivo: o desenvolvimento da bomba atômica para encerrar a Segunda Guerra Mundial. Essa dádiva — a promessa de fim de um conflito através da supremacia tecnológica — veio, contudo, intrinsecamente ligada a condições éticas e morais de gestão. O filme, ao contrário de simplificações, expõe a tragédia inerente a essa dádiva quando suas condições não são adequadamente geridas, resultando em consequências devastadoras. A história, como bem sabemos, comprova a dimensão desse impacto, transformando o suposto dom tecnológico e intelectual em um fardo de culpa e um dilema irremediável para Oppenheimer. O filme de Nolan, assim, serve como um potente lembrete de que a alegria incondicional, conforme Chesterton e Tolkien, exige a aceitação das limitações e a sabedoria para lidar com as proibições, algo que personagem não conseguiu vislumbrar.

No contexto de *Oppenheimer*, isso significaria confrontar os horrores da guerra nuclear e refletir sobre o papel da ciência na sociedade. No entanto, o que vemos com o

personagem interpretado por Cillian Murphy, é um intenso debate interno: a culpa e o peso esmagador da responsabilidade por seus atos. Fica ao cargo do espectador, extrair o questionamento sobre os limites da ciência e da ética uma vez que o evento histórico do uso da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki de fato, ocorreu em agosto de 1945. A busca por um mundo mais justo e pacífico, onde a ciência seja utilizada para o bem da humanidade, não é um objetivo alcançado no projeto de Oppenheimer e, posteriormente, pelo governo estadunidense como comprova a história da humanidade em meados do século XX. No afã de realizar algo extraordinário e obter a relevância individual, a “obra” do físico culminou em consequências devastadoras em escala mundial, mergulhando-o não na felicidade, mas em um conflito interno irremediável, uma vez que físico sabia da instabilidade do trato nuclear e as implicações dela para fins políticos e militares.

Ao analisarmos a aplicação do princípio da felicidade com um aporte de condição no filme, podemos observar como essa filosofia se manifesta de forma complexa e desafiadora. Através da crítica à cultura pop, da reflexão sobre as consequências da guerra, o longa pode não fornecer respostas prontas, mas suscita reflexões ponderadas sobre nossas crenças e valores, promovendo um entendimento sobre a busca uma felicidade autêntica e engajada no mundo real.

É de crucial importância lembrar que a Doutrina da Alegria Incondicional não se trata de conformismo ou passividade, mas sim de uma atitude ativa e consciente diante da vida. Ao aceitarmos nossas limitações, abraçarmos a individualidade (não de modo egoísta) e assumirmos a responsabilidade por nossas ações, podemos construir um caminho mais sólido e autêntico para alcançar essa felicidade. É justamente isso que a figura de Oppenheimer não consegue vislumbrar e atingir, e é exatamente isso que o longa parece ter demonstrado. Ele alcança os louros pelos seus estudos sobre física nuclear, culminando em uma cena em que ele é ovacionado por estudantes e especialistas. No entanto, a dádiva de ser admirado e exaltado pelos feitos trará consequências drásticas e custos moralmente devastadores que lhe escaparam.

Em seu percurso, não houve renúncias, senso de comunidade ou uma reflexão das consequências, apesar dos conselhos do renomado Albert Einstein, que aparece em pequenos “flashes” de conversas, como licenças criativas do diretor, e atuando como uma espécie de mentor de Oppenheimer. Em uma das emblemáticas cenas finais do longa,

Einstein diz ao colega físico depois do “sucesso” no Projeto Manhattan que: “Agora é sua vez de lidar com as consequências de sua conquista” (Oppenheimer, 2023).

Em padrões comparativos, enquanto *Barbie* transitou pela superficialidade, tanto de sua protagonista quanto de sua narrativa, *Oppenheimer* apresentou uma construção densa da psiquê do protagonista em suas três horas de duração. O filme de Nolan, ao contrário de *Barbie*, não se esquia da realidade das condições e renúncias, mergulhando na “discatástrofe” pessoal do protagonista para, assim, provocar a reflexão sobre a verdadeira alegria que reside na aceitação do dever e das limitações inerentes à condição humana. A tragédia de *Oppenheimer* é, portanto, um poderoso testemunho da ausência da alegria incondicional chestertoniana, demonstrando o preço de ignorar as condições da existência em busca de uma glória desmedida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou investigar como a "Doutrina da Alegria Incondicional" de G. K. Chesterton, em diálogo com o conceito de eucatástrofe de J. R. R. Tolkien, oferece um referencial crítico para a compreensão das narrativas contemporâneas. A análise demonstrou que a ética dos contos maravilhosos não se fundamenta em uma felicidade abstrata, mas na aceitação de condições e limites intrínsecos à existência, onde o júbilo emerge da fidelidade a preceitos e da virtude da renúncia.

A investigação revelou uma distinção significativa entre a estrutura ética da fantasia clássica e as tendências observadas no corpus audiovisual analisado. Enquanto os referenciais teóricos de Chesterton e Tolkien celebram a interdependência entre a alegria e a condicionalidade, a obra *Barbie* (2023) apresenta uma proposta de felicidade centrada na autonomia subjetiva e na autorrealização individual. Por outro lado, a análise de *Oppenheimer* (2023) permitiu observar a "discatástrofe" resultante da dissociação entre o poder técnico e a responsabilidade ética, funcionando como uma ilustração dos riscos de se ignorar as proibições existenciais em favor de uma glória desmedida.

Nestas produções, observa-se uma recorrente valorização da autossuficiência e uma resistência acentuada aos sacrifícios inerentes à obtenção de recompensas. Tal enfoque contrasta diretamente com a estrutura moral e ética dos contos de fadas

clássicos e dos romances de fantasia, onde a condicionalidade e a renúncia são elementos fundamentais para o desenvolvimento e a resolução das tramas. Conclui-se que as reflexões de Chesterton e Tolkien transcendem a historiografia literária, fornecendo chaves de leitura para as tensões morais da modernidade. No cenário cultural atual, a "filosofia da fada madrinha" atua como um lembrete da fragilidade e, simultaneamente, da luminosidade da vida humana. A verdadeira realização, sob essa ótica, não é um direito inalienável e incondicional, mas um estado de gratidão que exige o reconhecimento da alteridade, da comunidade e das normas que preservam a dignidade do real.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução: Maria Stephania da Costa Flores. Jandira, SP: Principis, 2021.
- BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Produção: David Heyman, Margot Robbie, Tom Ackerley, Robbie Brenner. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2023. 1 filme (114 min), colorido.
- CHESTERTON, G.K. Contos de fadas. In: *Contos de fadas e outros ensaios*. Tradução: Ronald Robson. Prefácio: Sebastian Moreira Duarte. Apêndices: Julius West. São Luís, MA: Resistência Cultural, 2013, p. 311-316.
- CHESTERTON, G.K. A ética no país das fadas. In: *Ortodoxia*. Tradução: Murilo Resende Ferreira. Campinas, SP: Editora Ecclesiae, 2018, p. 57-82.
- EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*. Tradução: Alessandra Bonruquer. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- MARTINS FILHO, Ives Gandra. *Ética e Ficção: de Aristóteles a Tolkien*. 2ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Editora GZ, 2017.
- OPPENHEIMER. Direção: Christopher Nolan. Produção: Emma Thomas, Charles Roven, Christopher Nolan. Universal City: Universal Pictures, 2023. 1 filme (180 min), colorido/P&B.
- TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha*. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1ª edição. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.
- TOLKIEN, J. R. R. *A Sociedade do Anel: Primeira Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019a.

TOLKIEN, J. R. R. *As Duas Torres: Segunda Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019b.

TOLKIEN, J. R. R. *O Retorno do Rei: Terceira Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019c.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre História de Fadas*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.