



*Cido Rossi
Stéfano Stainle
(Orgs.)*

FOLHAS DA
ÁRVORE:
A FICÇÃO DE
TOLKIEN

Cido Rossi
Stéfano Stainle
(Orgs.)

FOLHAS DA
ÁRVORE:
A FICÇÃO DE
TOLKIEN



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Ricardo Lodi Ribeiro

Vice-Retor

Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS

Coordenadores

Darcilia Simões

Flavio García

CONSELHO EDITORIAL

Estudos de Língua

Darcilia Simões (Presidente)

Claudia Moura da Rocha (UERJ)

Denise Salim Santos (UERJ)

Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)

Renato Venâncio Henrique de Souza (UERJ)

Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)

Eleone Ferraz de Assis (UEG)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Kleber Aparecido da Silva (UNB)

Lucia Santaella (PUCSP)

Maria Carlota Rosa (UFRJ)

Maria do Socorro Aragão (UFPB; UFCE)

Maria Jussara Abraçado (UFF)

Maria Luísa Ortiz Alvarez (UNB)

Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)

Paolo Torresan (UFF)

Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)

Simone Rezende (EBAC, SP)

Vânia Casseb Galvão (UFG)

Dora Riestra (Universidade do Rio Negro, AR)

Paulo Osório (UBI, PT)

Maria João Marçalo (UÉvora, PT)

Massimo Leone (UNITO, IT; Universidade de Xangai, CH)

Estudos de Literatura

Flavio García (Presidente)

Júlio França (UERJ)

Norma Sueli Rosa Lima (UERJ)

Regina Michelli (UERJ)

Tania Camara (UERJ)

Ana Crélia Dias (UFRJ)

André Cardoso (UFF)

Claudio Zanini (UFRGS)

Daniel Serravallo de Sá (UFSC)

Diógenes Buenos Aires (UESPI)

Enéias Tavares (UFSM)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

José Nicolau Gregorin Filho (USP)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)

Teresa López Pellisa (UAH, ES)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, PT)

Ana Margarida Ramos (UA, PT)

Dale Knickerbocker (ECU, EUA)

David Roas (UAB, ES)

Inocência Mata (ULisboa, PT)

Maria João Simões (UC, PT)

Xavier Aldana Reyes (MMU, EN)



DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D, Maracanã

Rio de Janeiro – RJ - CEP 20550-900

<http://www.dialogarts.uerj.br/>

Copyright© 2021 Cido Rossi; Stéfano Stainle (Orgs.)

Revisão

Bruna Sousa Marques
Cinthia Hellen Martiniano
Gabriel Valle da Costa Ferreira
Karen Paula Quintarelli

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório
Multidisciplinar de Semiótica



CATALOGAÇÃO NA FONTE

Folhas da Árvore: a ficção de Tolkien
R831 Organização: Cido Rossi
S782 Stéfano Stainle
Edição: Flavio García
Capa: Raphael Fernandes
Diagramação: Raphael Fernandes
Rio de Janeiro: Dialogarts
2021, 1ª ed.
800 – Literatura
ISBN 978-65-5683-027-8
Tolkien. Fantasia. Fantástico. Gótico. Literatura.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	07
OS ESTUDOS DE TOLKIEN NO BRASIL: UMA INTRODUÇÃO	11
Cido ROSSI	
Stéfano STAINLE	
TOLKIEN E A TRADIÇÃO LITERÁRIA	74
Karin VOLOBUEF	
NOTAS SOBRE FANTASIA E REALISMO EM J. R. R. TOLKIEN	87
Mirane Campos MARQUES	
A CONSTRUÇÃO DO MARAVILHOSO NO CONTO DE FADAS, NA FÁBULA E NO ROMANCE: “CHAPEUZINHO VERMELHO”, “A CIGARRA E AS FORMIGAS” E <i>O HOBBIT</i>	107
Stéfano STAINLE	
O IMPULSO UTÓPICO NO LEGENDARIUM DE TOLKIEN	126
Toby WIDDICOMBE	
[tradução de Cido ROSSI]	
“THE SEA-BELL”, UM POEMA TEOFÂNICO	166
Sérgio Ricardo PERASSOLI JUNIOR	
O ÉDIPO FINLANDÊS: TÚRIN TURAMBAR	192
Samuel Renato Siqueira SANT’ANA	
AR E FOGO: UMA LEITURA DA PERSONAGEM TOM BOMBADIL	230
Lucas Bianconi Duarte NOVAIS	
ESPECTROS DO ANEL	256
Cido ROSSI	

E TOLKIEN DISSE “AMÉM”?

296

Daniela Sasso UNGEFHR

Lianelle Ayve Garcia NICHOLSON

O REINO NÚMENORIANO NO PONENTE E NO EXÍLIO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ESTADO E ORGANIZAÇÃO
POLÍTICA FACE À EVOLUÇÃO HISTÓRICA

320

Sérgio RAMOS

AUTORES

342

*“It had begun with a leaf caught in the wind,
and it became a tree; and the tree grew, sending
out innumerable branches, and thrusting out the
most fantastic roots.”*

Tolkien, “Leaf by Niggle”

APRESENTAÇÃO

Nos últimos anos, os estudos de Tolkien vêm crescendo cada vez mais e se sedimentando no meio acadêmico brasileiro. As qualidades artísticas e estéticas das obras do autor são inquestionáveis, e sua contribuição para a literatura e a ficção fantásticas e de fantasia se mostra fundamental e determinante ao longo dos séculos XX e XXI. É graças às obras de Tolkien que o RPG (*role-playing game*) existe; também é graças ao seu legado que a expressão “universo ficcional” é, atualmente, de uso corrente; os hobbits, seres inteiramente criados pelo autor, já se tornaram criaturas canônicas da ficção, ao lado de fadas, elfos, anões, entre tantos outros; e, como deixa claro Lloyd Alexander em seu estudo seminal sobre “High Fantasy and Heroic Romance”¹ (1971), Tolkien é o responsável por consolidar o gênero-modo *High Fantasy* (Alta Fantasia) nos reinos do literário e do ficcional.

Como se poderá observar no estudo introdutório que escrevemos especialmente para a presente publicação – “Os estudos de Tolkien no Brasil: uma introdução” –, já há um bom número de trabalhos acadêmicos que se dedicam a investigar as obras do autor no contexto brasileiro de produção de pesquisa e conhecimento. Esses trabalhos são, em sua imensa maioria, escritos em português por pesquisadores brasileiros ou, quando escritos em outras línguas, ainda assim desenvolvidos por brasileiros. No entanto, ainda

1 ALEXANDER, Lloyd. High Fantasy and Heroic Romance. *The Horn Book Magazine*, 16.dez. 1971. Disponível em: <https://www.hbook.com/?detailStory=high-fantasy-and-heroic-romance>. Acesso em 20 mar. 2020.

são poucos os livros acadêmicos que se voltam a Tolkien e seu universo ficcional, e em termos de coletâneas de ensaios críticos só há dois, o organizado por Cristina Casagrande, Diego Klautau e Maria Zilda da Cunha publicado em 2019 e o presente volume. Tendo em vista que as pesquisas brasileiras sobre esse autor e sua obra foram inauguradas em 1984, há de se convir que ainda há muito a se fazer e investigar no terreno fértil e inesgotável que é o *legendarium*² tolkieniano, e é nessa esteira que se insere esta coletânea de ensaios críticos, todos escritos por acadêmicos, todos *inéditos* – inclusive o do professor Toby Widdicombe, Professor of English da University of Alaska, cujo capítulo aqui publicado foi escrito especialmente para esta publicação –, todos resultantes de pesquisa científica realizada com ética e seriedade.

Folhas da Árvore é resultado dos esforços de seus organizadores para disponibilizar ao público acadêmico e ao público em geral, no contexto brasileiro, não apenas um conjunto de ensaios sofisticados e que efetivamente contribuam e avancem os estudos de Tolkien no país, mas também para oferecer um panorama desses estudos, o qual se configura sob duas perspectivas: primeiramente, o grupo de autores convidados envolve desde pesquisadores experientes, reconhecidos no Brasil e no exterior, até jovens pesquisadores de doutorado, mestrado e graduação, o que, em nosso entendimento, permite observar e ressaltar a vitalidade e abrangência desses estudos nos diversos níveis de formação e atuação acadêmica. Em outras palavras, atualmente, Tolkien e seu *legendarium* despertam o interesse desde alunos e pesquisadores em formação até especialistas de carreira sólida e consolidada, e essa constatação é particularmente válida para a academia brasileira.

Uma segunda perspectiva do panorama mencionado diz respeito à nossa preocupação, enquanto organizadores deste livro, em elaborar um

2 Convencionou-se chamar de *legendarium* (ocorre também a forma aportuguesada “legendário”) o todo do universo ficcional criado por J. R. R. Tolkien.

estudo introdutório que elucide o estado da arte dos estudos tolkienianos no país, algo nunca feito anteriormente, e, ao mesmo tempo, ofertar ao leitor um conjunto de textos que permita vislumbrar as múltiplas possibilidades analíticas e interpretativas do rico universo ficcional criado pelo autor. Cada um desses textos é uma folha de uma imensa árvore, a qual se encontra em permanente crescimento apesar de suas raízes, troncos e galhos estarem plenamente formados. As folhas se renovam com o tempo, é verdade, mas sempre deixam suas marcas e, quando caem, fertilizam o solo que sustenta as raízes. Tolkien tinha particular afeição pelas folhas, ao ponto de transformá-las em alegoria de seu processo criativo no conto “Folha por Niggle” (“Leaf by Niggle”, 1945), de onde tiramos a epígrafe que abre o presente livro.

Dentro dessas perspectivas, o texto de Karin Volobuef, “Tolkien e a tradição literária”, aborda, com sutileza e profundidade, um assunto espinhoso: a relação do autor e sua obra com a tradição literária modernista. O capítulo escrito por Mirane Marques, “Notas sobre Fantasia e Realismo em J. R. R. Tolkien”, se propõe a investigar as relações, nem sempre pacíficas, que se estabelecem entre dois gêneros-modos de ficção na obra do autor. A contribuição de Stéfano Stainle, “A construção do Maravilhoso no conto de fadas, na fábula e no romance: ‘Chapeuzinho Vermelho’, ‘A cigarra e as formigas’ e ‘O Hobbit’”, traz uma reflexão sobre o Maravilhoso, gênero-modo ainda hoje controverso, no qual Tolkien e sua obra se inserem de modo liminar. “O impulso utópico no *legendarium* de Tolkien”, de Toby Widdicombe – na tradução de Cido Rossi –, traz uma análise ampla e profunda da presença da utopia no *legendarium* tolkieniano. Sérgio Perassoli, em “‘The Sea-Bell’, um poema teofânico”, investiga, na perspectiva da Psicologia junguiana, uma faceta praticamente inexplorada da obra de Tolkien: sua poesia. O texto de Samuel Sant’Ana, “O Édipo finlandês: Túrin Turambar”, lança mão do trágico e da literatura comparada para analisar o herói Túrin Turambar de *Os filhos de Húrin*, um dos três grandes contos escritos por Tolkien. Lucas Novais,

em “Ar e fogo: uma leitura da personagem Tom Bombadil”, se aventura por um dos assuntos mais complexos da crítica tolkieniana: Tom Bombadil. Em “Espectros do Anel”, Cido Rossi tece conjecturas e análises sobre o projeto estético de Tolkien, focando-se em questões que vão para além das personagens dos Nazgûl, os tradicionais Espectros do Anel do *legendarium*. Daniela Ungefehr e Lianelle Nicholson, em “E Tolkien disse ‘Amém’?”, aprofundam, de maneira equilibrada, analítica e crítica, as relações da obra tolkieniana com a *Bíblia*. E Sérgio Ramos articula o político e o jurídico para tecer reflexões sobre Númenor, a versão de Tolkien do mito da Atlântida, em “O reino númenoriano no Ponente e no exílio: considerações acerca do Estado e organização política face à evolução histórica”.

Para concluir, gostaríamos de esclarecer dois pontos: 1. todos os autores e autoras puderam escolher, livremente e de acordo com suas preferências pessoais, as traduções em português das obras de Tolkien que utilizaram nos textos presentes nesta publicação, bem como adotar, sem restrições, as terminologias que são próprias dessas traduções – por exemplo, no caso de *O Senhor dos Anéis*, “orcs” (na tradução de Lenita Esteves e Almiro Pisetta) ou “orques” (na tradução de Ronald Kyrmse) –; 2. todas as ideias e opiniões expressadas pelos autores e autoras nos textos aqui publicados são de suas inteiras responsabilidades. Os organizadores não interferiram em nenhum desses pontos ou em questões concernentes à criatividade e embasamento teórico dos pesquisadores, restringindo-se ao trabalho técnico de edição.

Esperamos que as contribuições aqui trazidas possam ser úteis tanto aos pesquisadores brasileiros das obras de Tolkien quanto a todos e todas que por elas se interessam. Desejamos, a partir do que aqui é publicado, que novas folhas possam crescer na árvore plantada pelo autor, hoje muito grande, e que ela continue frutificando.

Cido ROSSI
Stéfano STAINLE

I

OS ESTUDOS DE TOLKIEN NO BRASIL: UMA INTRODUÇÃO

Cido ROSSI

Stéfano STAINLE

1. O contexto em que Tolkien começa a ser estudado no Brasil

Durante décadas, qualquer aluno ou pesquisador que desejasse estudar a obra de J. R. R. Tolkien, no contexto acadêmico brasileiro, se deparava com um conjunto de dificuldades e empecilhos suficientemente desanimadores para que desistisse da empreitada antes mesmo de começá-la: falta de referencial teórico-crítico em língua vernácula, dificuldades de acesso ao referencial teórico-crítico em língua estrangeira, traduções pouco confiáveis das obras, nenhum apoio de agências de fomento ou programas de pós-graduação e, sobretudo, o desinteresse de pesquisadores constituídos em orientar propostas de pesquisa voltadas às questões, ideias, temas e formas abordados e praticados pelo autor.

São muitas as possíveis explicações para esse cenário, desde o flagrante preconceito da academia brasileira para com obras de ficção consideradas populares, rotuladas, de modo quase sempre irrefletido

e pejorativo, como “de massa”, “massificadas”, “de consumo”, “pop”, “produtos”, até a declarada resistência e impermeabilidade dessa mesma academia aos gêneros-modos e vertentes do fantástico, da fantasia e do gótico, todos compulsoriamente rotulados, por décadas, como “não literatura”, “ficção de segunda mão”, “alienados”, “acríticos”, “meramente temáticos”, “estrangeiros” – portanto estranhos, deslocados, alienígenas –, passando pelo problema crônico dos estudos de literatura e ficção em línguas estrangeiras no contexto brasileiro, por muito tempo desenvolvidos de maneira superficial, apenas apresentando autores e parafraseando suas obras, ou por meio de metodologias bastante discutíveis, como tentar “aplicar”, “encaixar” ou “utilizar como base” aparato teórico-crítico nacional para fundamentar análises, reflexões e inferências sobre tais autores e obras.

Por certo que esse panorama já se alterou bastante na atualidade, mas um certo rescaldo, um certo ranço, ainda persiste; trata-se de algo congênito, que dificilmente deixará de existir, mas que pode, com o tempo, se transformar. Como ocorre em qualquer cultura do mundo, a literatura, a ficção e as artes produzidas em língua vernácula sempre terão maior espaço de interesse e pesquisa nos meios acadêmicos nativos, e isso é natural – compreender a si mesmo por meio do estudo dos usos artísticos das diversas manifestações da língua nacional é puramente humano, e não há nenhum problema nisso, ao contrário, muitas questões e soluções podem daí surgir. Nesse contexto, o interesse pelo que é estrangeiro, de e em *língua estrangeira*, também tem seu espaço e seu valor, já que não é possível conhecer adequadamente a si mesmo sem conhecer também o(s) outro(s); não existem culturas e línguas completamente isoladas, e transitar é outra característica puramente humana, bem como o interesse pelo diferente.

As coisas começam a se tornar problemáticas quando se aborda tanto o vernáculo quanto o estrangeiro sob uma única perspectiva, ou sob

um conjunto excessivamente restrito de perspectivas. Foi o que ocorreu por um longo tempo no contexto brasileiro dos estudos de literatura e ficção em língua portuguesa e em línguas estrangeiras: entre as décadas de 1950 e 1960, dois olhares teórico-críticos se constituíram e acabaram por se consolidar não apenas como canônicos, mas como *exclusivos* para abordar o fazer literário-ficcional. De um lado, os estudos fundamentados na Antropologia lévi-straussiana, de origem francesa, e na Sociologia marxista, de origem alemã, mas fortemente desenvolvida na França, que conferem as bases e contornos ao Estruturalismo das décadas de 1960 e 1970; de outro, os estudos ancorados na Linguística, em especial na vertente filológica alemã, cujas metodologias de pesquisa já haviam sido incorporadas pelo Formalismo e passaram adiante, como herança dessa escola crítica, também ao Estruturalismo. Não há dúvida de que tanto o Estruturalismo quanto a Filologia foram, e talvez ainda sejam, produtivos para incursões teórico-críticas em literatura e ficção, mas isso não os torna os únicos olhares possíveis a serem valorizados e considerados dignos de crédito, muito menos os únicos existentes hoje ou em suas próprias épocas.

Entre as décadas de 1950 e 1980, a academia brasileira esteve, em sua quase totalidade, fechada a olhares distintos dos mencionados, e infelizmente perseguiu tudo aquilo que deles se desviava, o que transformou os estudos de literaturas e ficções nacionais e estrangeiras desenvolvidos no país em ilhas desconectadas quase por completo do que estava ocorrendo no resto do mundo. Por cerca de trinta ou quarenta anos, a única interlocutora da academia brasileira, no quesito estudos de literatura e ficção, foi a academia portuguesa, notavelmente mais rígida e tradicionalista, já que a Filologia alemã ali encontrou um reduto mais confortável do que na própria Alemanha, e a ascensão do Estruturalismo em Portugal ganhou contornos tão específicos que, por décadas, “estudos literários” e “teoria literária” foram, ao menos no que diz respeito à prosa, sinônimos de “narratologia”, uma vertente muito específica e pouco difundida do Estruturalismo que

teve aderência curta e datada na academia francesa, de onde se origina. Em alguns nichos da academia brasileira, essa mesma relação de sinonímia se estabeleceu e permaneceu por muito tempo – via influência da academia portuguesa –, ecoando, fantasmagórica, até o século XXI e cooptando, inclusive, novas gerações de pesquisadores, os quais, de modo estranho e inexplicável, caíram nas armadilhas de seu mecanicismo fácil, porém de produtividade analítica-interpretativa muito limitada.

A academia brasileira teve que esperar até os anos 1990 para, de modo mais amplo, começar a se libertar, aos poucos mas não por completo, do Estruturalismo e da Filologia e abrir-se ou aderir a novas e mais atualizadas perspectivas teóricas, como os pós-estruturalismos, as psicanálises, o pós-modernismo, a desconstrução, os estudos culturais, o feminismo, os estudos de gênero, dentre outras – note-se que a academia nacional nunca criou, ela mesma, suas próprias teorias, pois todas as ora mencionadas são importadas¹. Isso equivale a pelo menos vinte anos de atraso em relação aos mais “antigos” entre esses fazeres teóricos, a desconstrução e o pós-estruturalismo, já consolidados e em plena expansão em 1970. Evidentemente, só se pode falar em abertura, ampliação da aderência e consequente atualização em relação a essas epistemes a partir da década de 1990 porque, antes disso, entre os anos 1970 e 1990, pequenos redutos se criaram em torno dessas teorias, como o da desconstrução e psicanálises no eixo Rio de Janeiro-Minas Gerais (PUC, UFJF, UFMG etc.), o dos estudos culturais e de gênero no sul do país (UFSC) e o do feminismo no eixo Rio de Janeiro-nordeste (UFRJ, UFPB, dentre outras).

1 A questão “autor, obra, público”, criada por Antonio Candido no ensaio “Literatura e sociedade” (1965), é muito mais um método historiográfico do que uma teoria, visto que só se aplica ao contexto brasileiro – e uma teoria deve ser, por definição, generalista para poder ser aplicável ao maior número possível de contextos e objetos. Além disso, a questão “autor, obra, público” se atrela, já em sua gênese, ao argumento desenvolvido posteriormente pelo pensador em *Formação da literatura brasileira* (1975), o qual se assenta em um recorte bastante discutível da História da literatura brasileira ao simplesmente desconsiderar o Barroco.

Narrado dessa forma, esse brevíssimo, muito resumido e certamente incompleto panorama geral dos estudos brasileiros de literatura e ficção nas línguas vernáculas e estrangeiras parece apontar para algo além do exclusivista, algo que beira o ditatorial – e lamentavelmente, de certa maneira, pode de fato ser entendido desse modo, pois, não por acaso e em termos cronológicos, coincide quase na íntegra com o período da ditadura no Brasil (1964-1985).

Mas as coisas não são tão estanques assim, e seria injusto olhá-las apenas por esse prisma. Como houve resistência à ditadura militar, houve resistência ao Estruturalismo e à Filologia, houve o Estruturalismo e a Filologia produzindo suas próprias desarticulações, e houve as margens, aquilo que se desenvolveu à revelia dos centros de pesquisa e disseminação do conhecimento tidos como “referência”. Por exemplo, no momento em que o Estruturalismo atingiu o auge da sua força como perspectiva teórico-crítica consolidada de abordagem do literário e do ficcional na academia brasileira, entre o início da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, Silviano Santiago publicou, em 1976, o *Glossário de Derrida*, um trabalho realizado pelo Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), sob sua supervisão, que apresentou e introduziu de forma sistemática o pensamento derridiano, a desconstrução, principal base filosófica dos pós-estruturalismos e do pós-modernismo, nos estudos de literatura e ficção no Brasil². Esse livro organizado por Santiago provocou vários (e)feitos colaterais em uma espécie de reação em cadeia, pois também abriu as portas para as psicanálises ao mesmo tempo em que permitiu o acolhimento das teorias pós-estruturalistas e pós-modernas nas Letras brasileiras.

2 *Gramatologia* (*De la grammatologie*, 1967), a obra derridiana que funda a desconstrução, havia sido traduzida e publicada no Brasil em 1973, mas ficara circunscrita aos meios acadêmicos da Filosofia. Foi o glossário organizado por Silviano Santiago que de fato aproximou, pela primeira vez, a desconstrução dos estudos de literatura e ficção no país.

Outro exemplo interessante de se mencionar é o caso do estudo de Lenira Marques Covizzi, *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978). Prefaciado por João Alexandre Barbosa, esse livro foi originalmente apresentado como dissertação de mestrado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 1970 com o título *Crise da mimese/mimese da crise: algumas manifestações e significado do insólito em Guimarães Rosa e Borges*. Antonio Candido foi o orientador – e alguns dizem que Roland Barthes, pai tanto do Estruturalismo quanto do Pós-estruturalismo nas teorias literárias e da ficção, foi o coorientador no período em que a pesquisadora esteve na França, mas não há provas cabais sobre isso (não que nos tenham chegado por meio de pesquisas, pelos menos), apenas rumores. Se, por um lado, escrito em concordância com os mais rígidos e estritos conceitos e valores do Estruturalismo vigentes à época, sob o arguto e incisivo olhar de um descendente direto da Antropologia lévi-straussiana, e defendido, como diz a própria autora, nos “barracões” da USP³ (1978, p. 13), o principal foco disseminador daquela corrente de pensamento nos estudos de literatura e ficção no Brasil; por outro, trata-se do primeiro estudo acadêmico⁴ brasileiro a se debruçar sobre o Insólito ficcional, ali ainda entendido como o que hoje se compreende por *Fantástico*. O Fantástico tem uma teoria que lhe é própria, articulada, por sinal, em uma publicação datada do mesmo ano em que a dissertação de mestrado de Covizzi foi defendida – *Introdução à literatura fantástica* (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), de Tzvetan Todorov⁵ –, e

3 O termo é muito datado e conhecido apenas pelos estudantes da FFLCH-USP à época. Com “barracões” a pesquisadora refere-se aos primeiros momentos da instalação da FFLCH na Rua Maria Antônia, na cidade de São Paulo.

4 Para os fins do presente texto, entende-se como “estudo acadêmico” o estudo sistemático e analítico de um objeto de pesquisa de acordo com uma metodologia científica, embasado por referencial teórico-crítico apropriado e desenvolvido em ambiente reconhecidamente acadêmico-científico, como universidades e centros especializados de pesquisa.

5 Covizzi não cita ou menciona essa obra de Todorov. No entanto, em sua bibliografia geral consta *As estruturas narrativas* (*Pour une théorie du récit*, 1969), do mesmo autor,

que, apesar de ter sido arquitetada por um dos mestres do Estruturalismo literário, não pode ser inteiramente alinhada a essa escola já que seu autor trabalha com embasamento teórico advindo da psicanálise e, em diversos momentos de sua reflexão, aponta para o que hoje é tido como pós-estruturalismo. Desse modo, gestada pelo Estruturalismo, a obra de Covizzi compõe um primeiro movimento – indireto, é verdade – de desarticulação desse modo de pensar advindo de seu próprio cerne e autorizado pelos seus principais bastiões no Brasil, o que nos leva a crer que, ao menos no contexto nacional, ele se consolida no mesmo momento de seu esgotamento, tornando-se anacrônico em sua própria época.

Um último exemplo diz respeito diretamente ao assunto deste estudo introdutório e, por conseguinte, deste livro. A quase quinhentos quilômetros da cidade de São Paulo, na fronteira do estado homônimo com os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso do Sul – *à margem* e no *entrelugar*, portanto –, há um campus da UNESP em São José do Rio Preto. Nesse local, entre os anos de 1967 e 2003 – note-se que esse período abarca todo o momento mais intenso do exclusivismo estruturalista-filológico dos estudos de literatura e ficção no Brasil, bem como a chegada, emergência e instalação de novas perspectivas teórico-críticas no contexto –, atuou na graduação e na pós-graduação do curso de Letras um professor e pesquisador de literaturas de língua inglesa chamado Carlos Daghlán. A se julgar pelo cenário que vimos apresentando, e a se considerar tanto a geração sócio-histórica quanto a formação desse professor-pesquisador⁶, era de se esperar que ele

livro no qual se encontram os capítulos “A narrativa fantástica” e “Os fantasmas de Henry James”, que trazem questões que Todorov aprofunda em *Introdução à literatura fantástica*. Nessa mesma bibliografia geral faz-se presente a obra *A arte e a literatura fantásticas* (*L’art et la littérature fantastiques*, 1960), de Louis Vax, um dos primeiros estudos dedicados ao Fantástico e referência também para Todorov.

6 Doutorado-se pela FFLCH-USP em 1972 com um estudo sobre a obra-prima do canônico Herman Melville e tendo por orientador Paulo Vizioli, o fundador dos estudos linguísticos

estivesse de todo alinhado com as tradições do Estruturalismo e/ou da Filologia, logo, que seu trajeto e escopo de atuação se detivessem por completo sobre o cânone das literaturas e ficções britânica e norte-americana em uma perspectiva que privilegia a estrutura em detrimento do tema. Interessantemente, não é isso que ocorre; e se fez necessário explicarmos o contexto delineado até o momento para que se pudesse melhor compreender a importância desse professor-pesquisador para os estudos de Tolkien no Brasil.

Carlos Daghlían se tornou o primeiro e maior especialista em Emily Dickinson no Brasil, respeitado no exterior inclusive. Como se sabe, a grande poeta norte-americana do século XIX era uma eminente desconhecida em sua própria terra natal até a década de 1960, e o meio acadêmico brasileiro só foi ter contato e valorizar sua obra graças ao trabalho desse pesquisador. No ano de 1999, Daghlían publicou o artigo “A recepção de Poe na literatura brasileira”⁷, o primeiro estudo acadêmico sobre Edgar Allan Poe publicado no Brasil a tratar da influência e da importância desse autor para a literatura brasileira, em uma época em que os pesquisadores dessa área faziam questão de ignorar até mesmo as referências óbvias à obra do mestre de Baltimore presentes em Machado de Assis. Por volta de 1979 ou 1980, Carlos Daghlían aceitou orientar a proposta de pesquisa de Lúcia Lima Polachini, sua aluna, a qual deu origem à dissertação de mestrado *O Senhor dos Anéis: estrutura e significado*, defendida em 1984 pela pesquisadora e obra que inaugura os estudos de Tolkien no Brasil.

e literários em inglês daquela instituição, conhecido por traduzir e divulgar obras e autores canônicos da literatura britânica no contexto acadêmico brasileiro.

Paulo Vizioli era muito mais um tradutor e divulgador do que propriamente pesquisador e/ou crítico de literatura e ficção no entendimento atual desses termos. Isso, obviamente, não diminui o seu trabalho e a sua importância para os estudos de literatura e ficção em língua inglesa no Brasil.

7 Expressamos aqui nossos agradecimentos à Prof.^a Dra. Renata Philippov (UNIFESP), grande especialista em Poe, que, em uma de nossas várias conversas, informou-nos da existência desse artigo escrito por Carlos Daghlían.

É notável que, em uma época pouco propícia às pesquisas de obras e de autores estrangeiros, em especial de língua inglesa⁸, diferentes dos previamente estabelecidos e prescritos por certos cânones – o traduzido por Paulo Vizioli, por exemplo –, Daghlíen tenha se debruçado em suas pesquisas e dado oportunidade para que fossem estudadas as obras de escritores que são, atualmente, canônicos nos estudos de literatura e ficção no Brasil, mas que no período entre as décadas de 1970 e 1990 do contexto acadêmico nacional eram pouco ou nada conhecidos, e quando minimamente conhecidos eram estigmatizados com os sentidos derogatórios embutidos nas pechas “de massa”, “massificados”, “de consumo”, “pop”, “produtos”.

É importante que se preserve a memória de que foi o instinto inovador e visionário de Daghlíen, sua hospitalidade para com o diferente e o então marginalizado pela academia nacional, que permitiu a fundação dos estudos de Tolkien no Brasil. Tivesse ele dito não à aluna que o procurara e seriam necessários quase vinte anos até que outro acadêmico⁹ se voltasse à obra do autor de *O Senhor dos Anéis* – no caso,

8 Os estudos de literatura e ficção em língua inglesa se estabeleceram relativamente tarde no Brasil (por volta de meados da década de 1960, capitaneados por Paulo Vizioli) se comparados aos estudos franceses, germânicos e clássicos (todos por volta da década de 1930). Isso se deve ao fato de que a academia brasileira foi, de modo geral e por muito tempo – e ainda é, em certa medida –, resistente a tudo que pertence a essa cultura e língua por diversas razões, dentre elas o galicismo congênito e limitante que formou suas bases; uma leitura enviesada, por vezes até equivocada, da Escola de Frankfurt, principalmente da obra de Walter Benjamin, no que diz respeito à indústria cultural, à cultura de massa e à mídia; e um marxismo simplista e deletério típico da América Latina como um todo, que impôs, de forma pejorativa e preconceituosa, o epíteto de “Grande Satã” aos Estados Unidos com a finalidade de diminuir tudo que advém desse país, de sua cultura e de sua língua.

9 Para os fins deste texto, entende-se por “acadêmico”, quando a palavra é aqui utilizada como substantivo, a pessoa que fez um trajeto completo de formação acadêmica – graduação, mestrado e doutorado – em instituição de ensino superior reconhecida pelo Ministério da Educação do Brasil e que permaneça atuante na academia, seja por meio do ensino e da pesquisa, seja por meio de publicações especificamente acadêmicas, depois de ter finalizado tal trajeto.

Rosa Sílvia López em sua tese de doutorado *O narrar ritualístico (The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien)* (1997). A dissertação de mestrado de Lúcia Lima Polachini, orientada por Carlos Daghlían e defendida na UNESP de São José do Rio Preto, é o primeiro estudo acadêmico dedicado a uma obra de J. R. R. Tolkien realizado no Brasil, e foi graças a um *estar na margem* – os confins do estado de São Paulo –, no *entrelugar* – nas fronteiras entre quatro estados –, e a um pesquisador que não tinha preconceitos em relação à literatura e à ficção, nem concepções teórico-críticas rígidas, excludentes e desatualizadas, que ele se tornou possível, foi realizado, está disponível publicamente e não pode ser desconsiderado¹⁰ – no entanto, são raros os pesquisadores brasileiros que conhecem a existência desse estudo, por razões que procuraremos esclarecer no presente texto.

De cunho ainda Estruturalista – não havia espaço para se desviar completamente disso à época –, mas com atenuantes que se destacam e acabam por borrar e ultrapassar os limites impostos por esse viés teórico, como a recorrência aos gêneros literários, à literatura comparada e a uma abordagem crítica de temas e símbolos, além de uma bibliografia sobre a obra tolkieniana invejável para o contexto brasileiro do início da década de 1980 e mesmo para os dias atuais, *O Senhor dos Anéis: estrutura e significado* é um estudo que, para os padrões acadêmicos contemporâneos, se pode tomar como introdutório, porém muito bem feito e, até certo ponto, inovador e visionário – é um estudo introdutório para acadêmicos que ainda não conhecem a obra do autor, ou que estão no início de seus estudos sobre seu legado, ou mesmo que buscam inspiração sobre o que pesquisar desse universo. A proposta de Polachini é:

10 Infelizmente, seja em razão do sistema precário de bases de dados de pesquisa que dispomos no Brasil, seja por desconhecimento, preguiça, má vontade ou descaso dos pesquisadores, o trabalho de Lúcia Lima Polachini não é citado ou referenciado pela imensa maioria dos estudos dedicados às obras de Tolkien disponíveis no país.

fazer uma contribuição, ainda que modesta, aos estudos da obra principal de Tolkien no Brasil. Para tanto, abordaremos alguns dos aspectos fundamentais de *O Senhor dos Anéis*, a saber: o enredo, os personagens, os temas e os símbolos. Antes, porém, depois de algumas palavras sobre a vida e a obra do autor [...], tentaremos situar a obra à luz dos gêneros literários e da literatura comparada. (POLACHINI, 1984, f. 2)

Aos olhos do pesquisador brasileiro do século XXI, uma proposta como essa não se caracteriza como pesquisa de mestrado, já que “fazer uma contribuição aos estudos da obra principal” de um autor não constitui um objetivo aceitável dentro dos atuais padrões teórico-metodológicos dos estudos acadêmicos de literatura e ficção praticados no país, que preconizam uma “indispensável precisão” (SOUZA, 2016, p. 105-106), em especial após a ascensão das tecnologias virtuais da informação. Antes de se fazer esse julgamento apressado e anacrônico, comprometendo de antemão e sem um olhar mais atento o valor do estudo de Polachini, é preciso que se entenda que, no contexto nacional dos estudos de literatura e ficção do início dos anos 1980, muito do que hoje é classificado como dissertação de mestrado seria considerado tese de doutorado, pois não existiam recursos como computadores, celulares, internet, bases online de periódicos, acervos digitalizados de bibliotecas, trocas imediatas de ideias e informações entre pesquisadores por meio de e-mail e redes sociais etc., os quais trouxeram muita dinâmica e acurácia à pesquisa acadêmica não apenas no campo em questão, mas em todas as áreas do conhecimento e, por consequência, resultados muito melhores.

Assim, à parte a imprecisão do objetivo de sua dissertação, em termos de efetiva contribuição para os estudos de Tolkien no Brasil, a pesquisa de Polachini aponta possibilidades de leitura e análise de *O Senhor dos Anéis* que ainda hoje não foram abordadas ou devidamente investigadas pelo meio acadêmico brasileiro, como a relação da obra com a Ficção

Científica, com o conto de fadas, com a saga e com a épica greco-latina. Traz também incursões sobre essa obra e o gênero romance – assunto que não está de todo elucidado nem mesmo pela crítica internacional do autor – e demonstra suas relações com a épica nórdico-germânica (*Beowulf*, *Volsunga Saga* e *A canção dos nibelungos*), uma questão que os atuais pesquisadores brasileiros de Tolkien mencionam com muita frequência, mas não aprofundam. Em termos de temática e simbologia, o escopo da autora é bastante interessante, desdobrando-se em análises sobre a valorização do passado, o livre-arbítrio e a identidade, o amor – assunto que permanece polêmico entre os críticos do autor, seja no Brasil, seja no exterior – e o bem e o mal – uma questão que, muito sabiamente, a pesquisadora aborda fora de qualquer contexto religioso.

Um último aspecto que merece destaque sobre o estudo em questão é o que podemos chamar de *contexto Tolkien no Brasil*. De modo mais conciso, o quanto a dissertação da pesquisadora está em conexão com – e/ou é fruto da – popularidade de Tolkien e sua obra no Brasil no momento histórico em que foi produzida. Para que se possa tecer comentários a respeito, deve-se ter em mente, de antemão, que na época em que Polachini desenvolveu sua pesquisa sobre *O Senhor dos Anéis*, um mestrado levava em média quatro anos para ser concluído; uma vez que a dissertação foi defendida e veio a público em 1984, tem-se que a autora iniciou suas investigações por volta de 1979 ou 1980. Isso quer dizer que seu contato com a obra-prima de Tolkien ocorreu necessariamente em algum momento durante ou anterior a 1979 e, tendo em vista que *O Senhor dos Anéis: estrutura e significado* inaugura um campo de pesquisa, é fato que só há impacto do autor e sua obra no meio acadêmico nacional dos estudos de literatura e ficção após 1984. Dessa forma, cabe se fazer um breve panorama do que estava ocorrendo em relação ao contexto Tolkien no Brasil antes de 1979 e entre 1979 e 1984.

A partir do sucesso da publicação de *O Senhor dos Anéis* em meados da década de 1950, Tolkien ficou muito famoso nos países anglófonos e, por conseguinte, conhecido entre os professores e pesquisadores das literaturas de língua inglesa no resto do mundo – obviamente, acadêmicos do porte de Paulo Vizioli e Carlos Daghljan já tinham ao menos ouvido falar do autor e de sua obra muito antes do final da década de 1970. Como era de se esperar, *O Senhor dos Anéis* é a primeira de suas obras a ser traduzida ao português do Brasil, empreendimento levado a cabo por uma pequena editora do Rio Janeiro chamada Artenova entre 1974 e 1979, que publicou o romance em seis volumes¹¹. Não é possível afirmar se foi antes de 1974 ou entre 1974 e 1979 que Polachini estabeleceu seu contato, leitura e interesse acadêmico pela obra-prima do autor, mas há aí um período histórico de referência: a partir de 1974, o público brasileiro começou a se familiarizar com *O Senhor dos Anéis* por meio da primeira tradução da obra; isso, de acordo com Polachini, gerou um “breve período de êxito comercial” (1984, f. 2), o que implica que houve algum sucesso e impacto da publicação no mercado nacional, criando-se uma primeira leva de leitores e fãs da qual a própria pesquisadora pode ter feito parte.

O ano de 1974 também marca o surgimento da primeira plataforma artística desenvolvida a partir do universo ficcional de Tolkien, o RPG

11 O primeiro em 1974, o segundo em 1975, o terceiro em 1976 e os três últimos em 1979. A tradução do primeiro e do segundo volumes ficou a cargo de Antonio Ferreira da Rocha e a dos demais sob a responsabilidade de Luiz Alberto Monjardim. Há, principalmente entre os fãs de *O Senhor dos Anéis*, toda uma discussão em torno desta e das demais traduções da obra ao português do Brasil (a publicada pela editora Martins Fontes em 1994 e a publicada pela editora HarperCollins em 2019), a qual merece ser investigada academicamente, pois, como se observará em nossas constatações, a falta de cuidado com a tradução é a principal causa do retardamento da popularização do autor no contexto nacional, acadêmico ou não acadêmico, e a se considerar a repercussão negativa da tradução publicada pela HarperCollins em 2019, evidencia-se que o assunto *tradução de Tolkien* se tornou uma questão que necessita ser problematizada e elucidada. Não a abordaremos aqui, pois desviaria demais de nossos propósitos, mas, em algum momento, acadêmicos brasileiros precisarão investigá-la.

(sigla para *role-playing game*, “jogo de interpretação de papéis”)¹², com a publicação do sistema-cenário *Dungeons & Dragons* nos Estados Unidos. É interessante observar que o RPG e *Dungeons & Dragons* – que vão exercer papel fundamental na formação e consolidação do nicho de leitores e fãs de Tolkien e *O Senhor dos Anéis* em terras nacionais a partir da década de 1980 – começam a chegar e se tornar conhecidos no Brasil por volta de 1979 e 1980, por meio de materiais importados e sua difusão através de fotocópias (“xerox”). Não é possível saber se Polachini teve contato com esse material – tendemos a crer que não, pois nada é mencionado sobre esse assunto em sua dissertação, mas podemos estar equivocados. No entanto, é fato que ele já fazia parte do contexto Tolkien no Brasil quando do início de suas pesquisas.

A Artenova publicou os três últimos volumes de sua tradução de *O Senhor dos Anéis* em 1979, ano que cremos ter sido o mais provável para o início dos estudos que resultaram em *O Senhor dos Anéis: estrutura e significado*. Nesse mesmo ano, o jornal *Leia Livros*, muito influente na divulgação de literatura e ficção no Brasil entre 1978 e 1984, publicou três artigos sobre a obra-prima de Tolkien como uma espécie de celebração da conclusão do projeto da editora. Não são textos que podem ser classificados como acadêmicos – ainda que um deles tenha sido escrito por um acadêmico –, portanto não tiram o mérito inaugural da dissertação de Polachini, mas também não são exatamente o que se denomina “crítica literária de jornal”, uma vez que apresentam clara fundamentação teórica e aprofundamento analítico que não são comuns a esse gênero textual. Os artigos são: “O poder da fantasia em Tolkien”, de Álvaro Pacheco,

12 Vide Prietto (2015) e Andrade (2016) para uma reflexão inicial sobre esta afirmação. Apesar de mencionar Tolkien em vários momentos, a dissertação de mestrado de Prietto não é um estudo que se dedica exclusivamente a esse autor, por isso não faz parte do levantamento apresentado no item 1.2 do presente estudo. O texto de Andrade é um resumo expandido publicado em anais de evento acadêmico e, por essa razão, como explicaremos oportunamente, também não faz parte do levantamento mencionado.

“Fim-de-saco é um... saco!”, de Olgierd Ligeza-Stamirowski, e “O herói não herói”, de Peter Spink. O texto de Spink, um poeta e psicólogo inglês, apresenta uma interessante análise do herói em *O Senhor dos Anéis*; o de Ligeza-Stamirowski, acadêmico da área de Psicologia, traz uma crítica ferrenha à tradução da Artenova; e o de Álvaro Pacheco, então editor-chefe dessa editora, é uma brilhante análise, com tintas pós-modernas, da fantasia em Tolkien, na qual o articulista faz inferências que muitos acadêmicos brasileiros que se dedicaram e que se dedicam atualmente às obras do autor apenas tangenciam – ou ignoram, ou não compreendem –, como ao afirmar que na literatura de Tolkien “a capacidade de fantasiar representaria a possibilidade de conhecer a Verdade” (PACHECO, 1979, p. 12).

Estranhamente, esses textos não chegaram ao conhecimento de Polachini, pois não são por ela mencionados, citados ou relacionados em sua bibliografia. Antes, porém, a autora remete a um outro artigo de jornal, este publicado no *Jornal do Brasil* em 12 de julho de 1980, não assinado e intitulado “Os azares de uma obra-prima”. Ao contrário dos outros três textos, trata-se de uma crítica de jornal em sua forma habitual: apresenta *O Senhor dos Anéis*, apresenta o autor e narra, de maneira bastante didática e clara, as complexas peripécias que envolveram a publicação da obra na Inglaterra e nos Estados Unidos; além disso, reafirma a crítica à qualidade da tradução publicada pela Artenova. A única novidade que nele se observa é que quem quer que o tenha escrito o fez com o objetivo de criticar a animação *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, 1978), dirigida por Ralph Bakshi, que havia estreado no Brasil em 04 de julho de 1980 e estava movimentando os cinemas ao mesmo tempo em que expandindo a popularidade de Tolkien no país. Infelizmente, de novo a qualidade foi um fator limitante, e o filme não emplacou nem no exterior e nem no Brasil. Dessa vez, porém, houve uma dupla frustração entre os fãs e o público que poderia se interessar, ou estar potencialmente interessado, na obra do autor no contexto nacional: além da animação não

fazer jus à qualidade estética de *O Senhor dos Anéis*, a edição da Artenova já não estava mais acessível em razão de uma tiragem diminuta. Isso resultou no esfriamento do interesse pelo autor e sua obra, algo que foi amenizado com a publicação da segunda tradução de *O Senhor dos Anéis* pela editora Martins Fontes em 1994. No entanto, Tolkien e sua obra-prima só se consolidaram no imaginário nacional com o lançamento do primeiro filme da trilogia dirigida por Peter Jackson, *O Senhor dos Anéis: a Sociedade do Anel* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*), em dezembro de 2001.

Delineia-se, assim, o primeiro momento do contexto Tolkien no Brasil, no qual se insere o estudo acadêmico inaugural escrito por Polachini. Esse momento compreende exatos dez anos, da publicação do primeiro volume de *O Senhor dos Anéis* na tradução da editora Artenova em 1974 até o surgimento dos estudos de Tolkien no Brasil com a dissertação de mestrado da pesquisadora em 1984. Nesse período, além desses dois marcos, o público brasileiro teve contato com a primeira tradução de *O Hobbit* – também realizada pela Artenova e publicada em 1976 – e, como já apontado, com artigos de jornal sobre o autor e sua obra, com a animação de Bakshi e com o RPG. Teoricamente, Tolkien e pelo menos *O Senhor dos Anéis* deveriam ter se tornado populares, talvez um *boom*, entre público, academia e crítica, mas não foi isso que ocorreu e a primeira razão que desponta como explicação para isso é a baixa qualidade tanto da tradução publicada pela editora Artenova quanto da animação de Bakshi. Junte-se a esses fatores o contexto sócio-histórico-econômico do Brasil no período – o qual não vamos abordar aqui por se desviar de nossos intentos –, o cenário teórico-crítico bem como os preconceitos da academia brasileira em voga na época e o que se tem é uma nova década, entre 1984 e 1994 – sendo que o ano de 1994 marca, como já mencionado, a publicação da tradução de *O Senhor dos Anéis* pela editora Martins Fontes –, na qual Tolkien e sua obra recaem em quase completo esquecimento.

Interessa-nos observar, de agora em diante e a partir do percurso até aqui trilhado, o que ocorre com os estudos de Tolkien no Brasil a partir de 1984, quando autor e obra enfim adentram, oficialmente, o meio nacional dos estudos acadêmicos de literatura e ficção. Para tanto, é necessário o estabelecimento de um método de pesquisa e levantamento de dados para que se possa, em seguida, tecer observações em relação ao que está disponível até o momento em que este estudo foi realizado, sem se perder de vista que os estudos do autor e sua obra estão, no atual cenário brasileiro, em permanente expansão, de modo que não intentamos esgotar o assunto. Ao contrário, nosso intuito é levantar o que já existe e, a partir disso, apontar algumas tendências do campo, mas com a consciência de que este nosso estudo introdutório já nasce desatualizado, pois temos notícia de diversas pesquisas sobre Tolkien e seu legado que se encontram em desenvolvimento no país enquanto escrevemos e publicamos o presente texto. Por opção metodológica, estas não farão parte do escopo de abordagem deste estudo em razão de não estarem concluídas.

2. A metodologia utilizada para o levantamento dos estudos de Tolkien no Brasil

O método que aqui empregamos foi o da estatística simples aplicada a dados oficiais e/ou obtidos em fontes reconhecidamente confiáveis de pesquisa acadêmica em Humanidades no contexto Brasil: a partir das informações disponíveis online nesses dados e fontes; da consulta virtual ao acervo de bibliotecas de universidades brasileiras e da Biblioteca Nacional; e da consulta online às bases de dados nacionais e internacionais de periódicos científicos¹³, fizemos uma busca simples,

13 Temos ciência de que o material disponível online nessas fontes não constitui a integralidade do existente, principalmente no caso de artigos publicados em periódicos, teses de doutorado e dissertações de mestrado. Muito do acervo desses materiais

nos campos “título” e “assunto”, pelas palavras-chave e/ou expressões exatas “Tolkien”, “O Senhor dos Anéis”, “The Lord of the Rings”, “hobbit” e “Silmarillion” – as demais obras do autor e suas cartas não entraram em nosso levantamento, pois descobrimos que não há, até o momento em que o presente estudo foi realizado, pesquisas brasileiras concluídas sobre esses objetos.

Os resultados obtidos foram distribuídos, de acordo com sua natureza, em uma das cinco categorias principais de produção de pesquisa em Humanidades preconizadas pelo CNPq e pela CAPES, os órgãos oficiais que determinam os parâmetros da produção nacional de conhecimento, a saber: livros, capítulos de livro, artigos em periódicos acadêmicos¹⁴, teses de doutorado e dissertações de mestrado. Somente a produção disponível em língua portuguesa e de autoria de pesquisadores brasileiros, ou disponível em língua estrangeira, mas de autoria e publicada em veículo (editoras, periódicos e universidades) comprovadamente brasileiros, foi contabilizada, pois nos interessa investigar apenas o contexto Brasil dos estudos de Tolkien.

2.1 Fontes

As fontes de informação de onde foram obtidos os dados que resultaram no presente estudo são:

existentes em universidades brasileiras não está digitalizado, acessível em outras formas que não sejam a física – a dissertação de Lúcia Lima Polachini referida e discutida alhures, por exemplo, só é acessível fisicamente – e/ou mesmo listado nas fontes pesquisadas. Por essa razão, podem existir dados aos quais não tivemos acesso e, por isso, infelizmente não constam do levantamento realizado para o presente estudo.

14 No caso de artigos em periódicos acadêmicos, para os fins deste estudo, só foram contabilizados no levantamento de dados aqueles textos que se enquadram exclusivamente na categoria “artigo”. Resenhas e entrevistas, que são comuns nos periódicos brasileiros e usualmente consideradas “artigo em periódico”, não foram aqui computadas.

a) Fontes oficiais de registro das pesquisas acadêmicas em Humanidades desenvolvidas no Brasil (fontes primárias):

➤ *Portal de periódicos da CAPES*

Reúne todos os periódicos brasileiros avaliados pela CAPES e a maioria dos periódicos estrangeiros em uma plataforma de pesquisa integrada.

Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>;

➤ *Catálogo de teses e dissertações da CAPES*

Reúne os registros de todas as teses de doutorado e dissertações de mestrado defendidas nas universidades brasileiras cujos programas de pós-graduação são credenciados junto à CAPES. A pesquisa é integrada.

Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>;

➤ *Biblioteca digital brasileira de teses e dissertações (BDTD)*

Desenvolvida e coordenada pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), a BDTD é muito semelhante ao *Catálogo de teses e dissertações da CAPES*, porém menos completa, já que seu objetivo é mais divulgação e visibilidade do que registro.

Disponível em: <http://bdtb.ibict.br/vufind/>;

b) Fontes de acesso reconhecidamente confiáveis das pesquisas acadêmicas em Humanidades desenvolvidas no Brasil e no exterior (bases de dados):

➤ SciELO

Base de dados multidisciplinar desenvolvida no Brasil para acesso à produção acadêmica em periódicos brasileiros, latino-americanos e sul-africanos.

Disponível em: <https://scielo.org/>;

➤ JSTOR

Base de dados multidisciplinar desenvolvida nos Estados Unidos para acesso à produção acadêmica, majoritariamente em língua inglesa, produzida no mundo.

Disponível em: <https://www.jstor.org/>;

c) Bibliotecas de universidades brasileiras e Biblioteca Nacional (fontes secundárias)

Além do acervo de obras gerais da Biblioteca Nacional, somente os sistemas de bibliotecas da USP, UNESP e UNICAMP permaneceram como fontes de dados para o presente estudo, tendo em vista que a consulta às bibliotecas de outras universidades brasileiras, no início do levantamento dos dados, mostrou resultados idênticos ou incompletos em relação aos obtidos nas consultas aos três sistemas das bibliotecas universitárias paulistas:

➤ Consulta ao acervo de obras gerais da Biblioteca Nacional

Disponível em: [http://acervo.bn.br/sophia_web](http://acervo.bn.br/sophia_web;);

➤ Portal de busca integrada das bibliotecas da USP

Disponível em: http://www.buscaintegrada.usp.br/primo_library/libweb/action/search.do;

➤ Sistema de busca integrada das bibliotecas da UNESP

Disponível em: https://pesquisa.biblioteca.unesp.br/primo-explore/search?vid=Unesp&lang=pt_BR;

➤ Pesquisa integrada das bibliotecas da UNICAMP

Disponível em: <http://www.sbu.unicamp.br/sbu/>;

d) Fontes adicionais e de suporte (fontes terciárias):

➤ Plataforma Lattes

Base de dados dos currículos acadêmicos de pesquisadores brasileiros e de pesquisadores estrangeiros que atuam no

Brasil. É desenvolvida e mantida pelo CNPq. Um dos recursos da Plataforma Lattes é a busca por assunto nos currículos acadêmicos nela cadastrados.

Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/>;

➤ Google Acadêmico (Google Scholar)

Serviço disponibilizado pelo sistema de pesquisas Google especificamente para a busca e acesso da produção acadêmica desenvolvida no mundo.

Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>.

Todas estas fontes foram acessadas, portanto estavam disponíveis e em funcionamento, no período que compreende 1º de dezembro de 2019 a 29 de fevereiro de 2020. Os dados utilizados para o presente estudo foram coletados nesse mesmo período¹⁵, o qual foi selecionado por ser, tradicionalmente, a época em que atualizações maciças são realizadas em razão da coleta dos dados que alimentam a Plataforma Sucupira (<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/index.xhtml>), o sistema utilizado pela CAPES para avaliar os programas de pós-graduação e os periódicos brasileiros.

Estamos cientes de que, ao longo do tempo que sucede a publicação deste estudo, os dados aqui utilizados e as inferências e análises realizadas a partir deles serão referenciais datados que formam o retrato de uma determinada época histórica dos estudos de Tolkien no Brasil. Esse retrato constitui um dos nossos objetivos com este estudo, pois nada

15 A delimitação de um período específico de tempo para a coleta de dados não garante a acurácia no levantamento desses dados para o presente estudo. Isso ocorre em razão do contexto brasileiro, no qual as bases de dados acadêmicas não estão completamente atualizadas e/ou integradas e o processo de avaliação e indexação de periódicos pela CAPES demora cerca de quatro anos – o que pode resultar na indexação de artigos em período muito posterior à data de publicação dos mesmos. Assim, existe a possibilidade de que o leitor do presente estudo que aplique o método aqui utilizado possa encontrar mais resultados do que aqueles que listamos e utilizamos.

semelhante foi feito no país até o momento – não que tenha chegado ao nosso conhecimento até esta publicação. Apesar de datado, desejamos que ele possa ser útil de alguma forma aos atuais e às novas gerações de pesquisadores de Tolkien e sua obra.

2.2 Resultados

Como todas as fontes de informação acessadas para a composição deste estudo são de acesso público, irrestrito e gratuito¹⁶, não vemos necessidade de reproduzir os detalhes (referências completas) dos dados que coletamos. No entanto, compilamos e tornamos público, a seguir, tabelas com os dados principais de todo o material levantado. Essas tabelas são o conjunto de dados que norteia as considerações realizadas no tópico 3 do presente texto.

Assim, delimitando-se como período de produção e publicação o intervalo de tempo compreendido de 01 de janeiro de 1984 a 29 de fevereiro de 2020, e somente a produção disponível em língua portuguesa, ou disponível em língua estrangeira mas em veículo (editoras, periódicos e universidades) e autoria comprovadamente brasileiros, a consulta das palavras-chave e/ou expressões exatas outrora mencionadas (“Tolkien”, “O Senhor dos Anéis”, “The Lord of the Rings”, “hobbit” e “Silmarillion” – vide tópico 2), nas fontes de informação acima listadas (vide item 2.1) e ao longo do período de coleta de dados estabelecido para o presente estudo (1º de dezembro de 2019 a 29 de fevereiro de 2020 – vide item 2.1), obtive os seguintes resultados:

16 O JSTOR só cobra pelo acesso ao conteúdo de seus dados. A pesquisa em sua plataforma é gratuita.

2.2.1 Livros

ANO	TÍTULO	AUTOR(ES)/ ORGANIZADOR(ES)	EDITORA	CIDADE/ ESTADO
2002	<i>O mundo do Senhor dos Anéis: vida e obra de J. R. R. Tolkien</i>	Ives Gandra Martins Filho	Madras	São Paulo/SP
2003	<i>Explicando Tolkien</i>	Ronald Kyrmse	Martins Fontes	São Paulo/SP
2004	<i>O Senhor dos Anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra</i>	Rosa Sílvia López	Arte & Ciência / Devir	São Paulo/SP
2005	<i>Senhoras dos Anéis: mulheres na obra de J. R. R. Tolkien</i>	Rosana Rios (organizadora)	Devir	São Paulo/SP
2006	<i>Teoria dos valores jurídicos: uma luta argumentativa pela restauração dos valores clássicos - com referências às obras literárias de J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis</i>	Glauco Barreira Magalhães Filho	Mandamentos	Belo Horizonte/MG
2012	<i>O Senhor dos Anéis e a estética da finitude</i>	André Luiz Rodrigues Modesto Pereira	Cultura Acadêmica	São Paulo/SP
2013	<i>J. R. R. Tolkien e a crítica à modernidade</i>	Paulo Cristelli	Alameda	São Paulo/SP
2018	<i>A amizade em O Senhor dos Anéis</i>	Cristina Casagrande	Martin Claret	São Paulo/SP
2019	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha (organizadores)	FFLCH/USP	São Paulo/SP
TOTAL: 9 livros				

2.2.2 Capítulos de livro

ANO	TÍTULO	AUTOR(ES)	LIVRO	ORGANIZADOR(ES)	EDITORA	CIDADE/ESTADO
2009	"The lord in the ring", ou "e eu, menos a conhecera, mais a amara?"	Lenita Maria Rímoli Esteves	<i>O trabalho da tradução</i>	Márcia Atália Pietroluongo	Contra Capa Livraria	Rio de Janeiro/RJ
2009	Éowyn, a Senhora de Rohan: uma análise linguístico-discursiva da personagem de Tolkien em O Senhor dos Anéis	Renata Kabke Pinheiro	<i>Textos em Linguística Aplicada - TELA 4</i>	Vilson J. Leffa	EDUCAT	Pelotas/RS
2019	A composição narrativa nas obras tolkenianas	Cido Rossi e Stéfano Stainle	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha	FFLCH/USP	São Paulo/SP
2019	A resignificação e o consumo em O Senhor dos Anéis	Aline Aparecida Gorski Seisdedos	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha	FFLCH/USP	São Paulo/SP
2019	A simbologia do corpo feminino na literatura fantástica: Tolkien e Martin	Ana Paula Pais	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha	FFLCH/USP	São Paulo/SP
2019	Escolha lexical e expressividade estilística em The Lord of the Rings	Solange Peixe Pinheiro de Carvalho	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha	FFLCH/USP	São Paulo/SP
2019	O autoexílio de Túrin Turambar e o pluralismo jurídico comunitário-participativo	Franz Eduardo Brehme Arredondo e Carlos Eduardo do Nascimento	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha	FFLCH/USP	São Paulo/SP

FOLHAS DA ÁRVORE: A FICÇÃO DE TOLKIEN

ANO	TÍTULO	AUTOR(ES)	LIVRO	ORGANIZADOR(ES)	EDITORA	CIDADE/ ESTADO
2019	O feminino em Tolkien	Cristina Casagrande	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande, Diego Genu Klautau e Maria Zilda da Cunha	FFLCH/ USP	São Paulo/SP
2019	O sentido do sofrimento em O Senhor dos Anéis: uma introdução	Camila Pimentel de Menezes	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande, Diego Genu Klautau e Maria Zilda da Cunha	FFLCH/ USP	São Paulo/SP
2019	O Silmarillion: a biografia de uma obra	Fernanda da Cunha Correia	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande, Diego Genu Klautau e Maria Zilda da Cunha	FFLCH/ USP	São Paulo/SP
2019	Os vestígios da Trindade em O Silmarillion	Maurício Avoletta Júnior	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande, Diego Genu Klautau e Maria Zilda da Cunha	FFLCH/ USP	São Paulo/SP
2019	Poe & Tolkien	Cido Rossi	<i>Edgar Allan Poe: efemérides em trama</i>	Flavio Garcia; Luciana Colucci Marisa Martins Gama-Khalil; e Renata Philippov	Dialogarts	Rio de Janeiro/ RJ
2019	Tolkien e suas referências	Diego Genu Klautau	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha	FFLCH/ USP	São Paulo/SP
2019	Wystan Hugh Auden, leitor de Tolkien: demanda heróica, realismo e imaginação	Guilherme Mazzafera S. Vilhena	<i>A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien</i>	Cristina Casagrande; Diego Genu Klautau; Maria Zilda da Cunha	FFLCH/ USP	São Paulo/SP
TOTAL: 14 capítulos de livro						

2.2.3 Artigos em periódicos acadêmicos

ANO	TÍTULO	PERIÓDICO	AUTOR(ES)
2003	Filologia e Literatura: trocando idéias com Tolkien e Lewis	<i>Todas as letras</i>	Gabriele Greggersen
2005	Mitos e imagens arquetípicas na mídia: a construção narrativa em O Senhor dos Anéis	<i>Comunicação & Informação</i>	Magno Medeiros; Gustavo Pereira Portes; João Paulo Cândido de Oliveira; Murilo Luiz Ferreira
2005	O Senhor dos Anéis: a tradução da simbologia do anel do livro para o cinema	<i>Cadernos de Tradução</i>	Emílio Soares Ribeiro
2005	Quid Hinielcus cum Christo: a obra de J. R. R. Tolkien como mediação entre paganismo e cristianismo germânicos	<i>Brathair</i>	Reinaldo José Lopes
2006	O Mal e o Poder. O simbólico do Um Anel em O Senhor dos Anéis	<i>Ciberteologia</i>	Diego Genu Klautau
2007	As histórias de fadas na Cidade de Deus: teoria literária de J. R. R. Tolkien e as virtudes cardeais de santo Agostinho	<i>Ciberteologia</i>	Diego Genu Klautau
2007	Do cinzento ao branco - o processo de individuação a partir de Gandalf em O Senhor dos Anéis	<i>Ciberteologia</i>	Diego Genu Klautau
2007	Uma cartografia do mal em O Silmarillion, de J. R. R. Tolkien	<i>Mosaico</i>	Mirane Campos Marques
2008	A invenção da tradição: pseudomanuscritos hobbits e simulação de profundidade cultural na obra de J. R. R. Tolkien	<i>Eutomia</i>	Reinaldo José Lopes
2008	O Senhor dos Anéis e o Mal - virtudes, corrupção e Deus	<i>Ciências da Religião</i>	Diego Genu Klautau
2009	O Senhor dos Anéis, o retorno da épica e o romance histórico no contexto da Pós-modernidade	<i>Iluminart</i>	Aparecido Donizete Rossi
2009	Variação dialetal, profundidade cultural e tradução em O Senhor dos Anéis	<i>Fragments</i>	Reinaldo José Lopes

FOLHAS DA ÁRVORE: A FICÇÃO DE TOLKIEN

ANO	TÍTULO	PERIÓDICO	AUTOR(ES)
2011	Os dois olhos do dragão: uma análise de Beowulf a partir de Tolkien e Borges	<i>Ciberteologia</i>	Diego Genu Klautau
2011	There and Back Again: Tolkien's The Lord of the Rings in the Modern Fiction	<i>Recorte (UninCor)</i>	Valter Henrique de Castro Fritsch; Sandra Sirangelo Maggio
2012	O poder da coroa e o poder do anel: ressonâncias shakespearianas na literatura de fantasia de J. R. R. Tolkien	<i>Em Tese</i>	Flávia Rodrigues Monteiro
2012	Tom Bombadil, um personagem sem lugar: a literatura como construção de significações sociais	<i>História: Debates e Tendências</i>	Fabrizio Pinto Monteiro
2013	A imaginação moral de J. R. R. Tolkien e os conceitos de liberdade na trilogia O Senhor dos Anéis	<i>Mises</i>	Alex Catharino
2013	Tolkien e os críticos: recepção e legitimação no campo literário	<i>Ponto-e-vírgula</i>	Gustavo Racy
2014	O estudo de J. R. R. Tolkien do poema Sir Gawain and the Green Knight	<i>Ciberteologia</i>	Diego Genu Klautau
2014	Para tirar o leitor da toca: o papel do narrador em O hobbit, de Tolkien	<i>Via Atlântica</i>	Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
2015	A natureza e o sagrado em Tolkien	<i>Numen</i>	Diego Genu Klautau
2015	Um olhar tensivo sobre o semissimbolismo em O Senhor dos Anéis	<i>Estudos Semióticos</i>	Renata Ciampone Mancini; Lucas Calil
2016	A rede social complexa de O Senhor dos Anéis	<i>Revista Brasileira de Ensino de Física</i>	Mauricio Aparecido Ribeiro; Roberto Antonio Vosgerau; Maria Larissa Pereira Andruchiw; Sandro Ely de Souza Pinto
2017	Leituras do poder na Terceira Era da Terra-média: um ensaio baseado em O Senhor dos Anéis	<i>Espaço e Cultura</i>	Rafael da Silva Nunes

FOLHAS DA ÁRVORE: A FICÇÃO DE TOLKIEN

ANO	TÍTULO	PERIÓDICO	AUTOR(ES)
2017	Numa toca no chão vivia um hobbit: um olhar sobre o lugar em O hobbit de J. R. R. Tolkien	<i>Geograficidade</i>	Francyjonison Custodio Nascimento
2017	O imaginário medieval na literatura e no cinema: reflexões acerca das obras O Senhor dos Anéis e As Crônicas de Nárnia	<i>Literartes</i>	Rodrigo Poreli Moura Bueno
2018	“No soy fan, pero...”: lectores y audiencia cinematográfica de Tolkien	<i>Significação: Revista de Cultura Audiovisual</i>	Maria Clara Sidou Monteiro; Dulce Helena Mazer; Sarah Moralejo da Costa
2019	A queda de Númenor: o Dilúvio na mitologia tolkieniana	<i>Travessias</i>	Isabela Brito Oliveira; Eduardo Marks de Marques
2019	A representação do diabo em O Silmarillion de J. R. R. Tolkien	<i>Guavira Letras</i>	Fabian Quevedo da Rocha; Lis Yana de Lima Martinez; Sandra Sirangelo Maggio
2019	A virtude da fortaleza entre espartanos e hobbits	<i>Teoliterária</i>	Diego Genu Klautau
2019	De anéis mágicos e leões falantes: a função social dos contos de fada de acordo com J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis	<i>Literartes</i>	Fabian Quevedo da Rocha
2019	O modo de vida dos hobbits no legendário de Tolkien	<i>Literartes</i>	Ismael Arruda Nazário; Charles Albuquerque Pontes
TOTAL: 32 artigos em periódicos acadêmicos			

2.2.4 Teses de doutorado

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
1997	<i>O narrar ritualístico (The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien)</i>	Rosa Sílvia López	USP	Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada)	Sandra Margarida Nitrini
2012	<i>Paidéia mitopoética: a educação em Tolkien</i>	Diego Genu Klautau	PUC-SP	Ciências da Religião	Luiz Felipe Pondé
2012	<i>With many voices and in many tongues? Pseudotradução, autorrefação e profundidade cultural na ficção de J. R. R. Tolkien</i>	Reinaldo José Lopes	USP	Estudos Linguísticos e Literários em Inglês	Lenita Maria Rímoli Esteves
2015	<i>Uma história que não tem fim: um estudo sobre a fantasia literária</i>	Mirane Campos Marques	UNESP - IBILCE	Letras	Alvaro Luiz Hattner
2016	<i>A estrutura complexa das redes sociais</i>	Maurício Aparecido Ribeiro	UEPG	Ciências	Sandro Ely de Souza Pinto
2016	<i>Fantasy e mito em O Silmarillion de J. R. R. Tolkien</i>	Judith Tonioli Arantes	MACKENZIE	Letras	Ana Lúcia Trevisan
TOTAL: 6 teses de doutorado					

2.2.5 Dissertações de mestrado

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
1984	<i>O Senhor dos Anéis: estrutura e significado</i>	Lúcia Lima Polachini	UNESP - IBILCE	Letras	Carlos Daghlán
2003	<i>A comunidade discursiva virtual Sociedade Senhor dos Anéis: caracterização e condições de participação</i>	Carla Rafaela Gaede	UFC	Linguística	Bernardete Biasi Rodrigues
2005	<i>O Senhor dos Anéis: a tradutora na obra traduzida</i>	Patrícia Mara da Silva	UNESP - IBILCE	Estudos Linguísticos	Cristina Carneiro Rodrigues
2006	<i>A árvore das estórias: uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J. R. R. Tolkien</i>	Reinaldo José Lopes	USP	Estudos Linguísticos e Literários em Inglês	Lenita Maria Rímoli Esteves
2007	<i>A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra O Senhor dos Anéis: uma análise intersemiótica</i>	Emílio Soares Ribeiro	UECE	Linguística Aplicada	Soraya Ferreira Alves
2007	<i>Éowyn, a Senhora de Rohan: uma análise linguístico-discursiva da personagem de Tolkien em O Senhor dos Anéis</i>	Renata Kabke Pinheiro	UCPEL	Letras	Susana Bornéo Funck
2007	<i>Jovens leitores d'O Senhor dos Anéis: produções culturais, saberes e sociabilidades</i>	Larissa Camacho Carvalho	PUC-SP	Ciências da Religião	Luiz Felipe Pondé

FOLHAS DA ÁRVORE: A FICÇÃO DE TOLKIEN

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
2007	<i>O bem e o mal na Terra Média - a filosofia de Santo Agostinho em O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien como crítica à modernidade</i>	Diego Genu Klautau	PUC-SP	Ciências da Religião	Luiz Felipe Pondé
2007	<i>Pseudotradução, linguagem e fantasia em O Senhor dos Anéis, de J. R. R. Tolkien: princípios criativos da fantasia tolkieniana</i>	Dircilene Fernandes Gonçalves	USP	Estudos Linguísticos e Literários em Inglês	Lenita Maria Rímoli Esteves
2008	<i>A aventura mítica em A canção dos Nibelungos e O Senhor dos Anéis: semelhanças e diferenças do mito original ao mito contemporâneo</i>	Lucas de Melo Bonez	PUC-RS	Linguística e Letras	Maria Eunice Moreira
2008	<i>A caracterização do feminino em The Silmarillion, de J. R. R. Tolkien</i>	Mariana Souza e Silva	UNESP - Assis	Letras	Cleide Antônia Rapucci
2008	<i>Da Camelot arturiana à Terra-média: representações da mulher em Le Morte D'Arthur e The Lord of the Rings</i>	Ana Cláudia Bertini Ciencia	UNESP - IBILCE	Letras	Alvaro Luiz Hattner
2009	<i>Tradição e Modernidade em O Senhor dos Anéis</i>	Thiago Antunes	UNESP - Marília	Ciências Sociais	Célia Aparecida Ferreira Tolentino

FOLHAS DA ÁRVORE: A FICÇÃO DE TOLKIEN

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
2011	<i>Da floresta ao guarda-roupa: The Lion, The Witch and The Wardrobe e o caminho para Faërie</i>	Mirane Campos Marques	UNESP - IBILCE	Letras	Alvaro Luiz Hattner
2011	<i>Magia e Tecnologia a serviço da Verdade: O Senhor dos Anéis e a crítica à modernidade</i>	Paulo Armando Cristelli Teixeira	PUC-SP	História	Yvone Dias Avelino
2011	<i>The Lord of the Rings e a estética da finitude</i>	André Luiz Rodrigues Modesto Pereira	UNESP - FCL-CAR	Estudos Literários	Karin Volobuef
2012	<i>Lá e de volta outra vez: J. R. R. Tolkien - campo literário e editorial</i>	Gustavo Racy	PUC-SP	Ciências Sociais	Silvia Helena Simoes Borelli
2012	<i>Práticas de Letramentos em Jogo de Construção Colaborativa: MUD Valinor</i>	Dáfnie Paulino da Silva	UNICAMP	Linguística Aplicada	Marcelo El Khouri Buzato
2013	<i>A representação do mito do herói em O Senhor dos Anéis: uma análise da obra de J. R. R. Tolkien</i>	Rafael Campos Belizário	UERN	Letras	Roniê Rodrigues da Silva
2013	<i>Dimensões do Fantástico e aventuras da tradução em The Lord of the Rings, de J. R. R. Tolkien</i>	Carlos Alberto Nogueira Filho	PUC-GO	Letras	Divino José Pinto
2013	<i>Mitologia na contemporaneidade: o Legendarium tolkieniano</i>	Thiago Destro Rosa Ferreira	UFU	História	Josianne Francia Cerasoli

FOLHAS DA ÁRVORE: A FICÇÃO DE TOLKIEN

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
2015	<i>A fantasia e a literatura no cinema: estudo de The Hobbit, de J. R. R. Tolkien</i>	Walken Vasconcelos Martins	FUESPI	Letras	Maria do Socorro Baptista Barbosa
2015	<i>O cinema, a transparência e a verossimilhança: uma análise das personagens digitais na narrativa clássica de O Senhor dos Anéis</i>	Jordane Trindade de Jesus	UFJF	UFJF Comunicação	Nilson Assunção Alvarenga
2015	<i>O olho e o olhar como espessuras significantes na trilogia fílmica O Senhor dos Anéis</i>	Cristiane Thielmann Steigert	UFU	Estudos Linguísticos	Simone Tiemi Hashiguti
2016	<i>A identidade visual gráfica no audiovisual contemporâneo: apropriações da visualidade medieval em O Senhor dos Anéis, Game of Thrones e World of Warcraft</i>	Lucas Pessoa Pereira	UFPEL	Artes Visuais	Lúcia Bergamaschi Costa Weymar
2016	<i>Análise de discurso do e sobre o Anel do Poder em O Senhor dos Anéis</i>	Luana Pinto Carneiro Saturnino dos Santos	UNICAP	Ciências da Linguagem	Karl Heinz Efken
2016	<i>As representações históricas do orientalismo na obra de Tolkien (1930-1950)</i>	Átila Siqueira Martins Pinto	UFMG	História	André Luís Pereira Miatello
2016	<i>Gandalf: a linha na agulha de Tolkien</i>	Stéfano Stainle	UNESP - FCL-Car	Estudos Literários	Aparecido Donizete Rossi

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
2016	<i>Identidade e discursivização em The Hobbit de J. R. R. Tolkien</i>	Vinicius Carvalho Quesada	UFSCar	Linguística	Mônica Baltazar Diniz Signori
2016	<i>Melkor, o inimigo do mundo: a construção do vilão em O Silmarillion de J. R. R. Tolkien</i>	Alline Duarte Rufo	UFSCar	Linguística	Valdemir Miotello
2016	<i>O espaço ficcional em The Lord of the Rings: a trajetória de Frodo pela Terra-Média</i>	Amanda Laís Jacobsen de Oliveira	UFSM	Letras	Enéias Farias Tavares
2016	<i>O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel: entre os mitos e as relações de poder/saber</i>	Nicaelle Viturino dos Santos de Jesus	UFS	Letras	Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros
2017	<i>Adaptação ao cinema: O Senhor dos Anéis e os schemata mediados</i>	Renan Claudino Villalon	UAM	Comunicação	Renato Luiz Pucci Junior
2017	<i>Afetividades em enquadramentos: os discursos de experiência de lugaridade em Senhor dos Anéis: a Sociedade do Anel</i>	Francijonison Custodio do Nascimento	UFRN	Geografia	Maria Helena Braga e Vaz da Costa
2017	<i>Em boa companhia - a amizade em O Senhor dos Anéis</i>	Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann	USP	Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa)	Maria Zilda da Cunha
2017	<i>Fantasia e História: uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien</i>	Emanuelle Garcia Gomes	UFU	História	André Fabiano Voigt

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
2017	<i>O diálogo intermediático entre a Sociedade do Anel e The Lord of The Rings Online (Loro): aspectos de remediação, meia-realidade, estrutura e ficção interativa</i>	Lis Yana de Lima Martinez	UFRGS	Letras	Lucia Sá Rebello
2017	<i>O vicejar dos astros: a individuação da personagem Frodo em O Senhor dos Anéis</i>	Sérgio Ricardo Perassoli Júnior	UNESP - FCL-Car	Estudos Literários	Aparecido Donizete Rossi
2017	<i>The Silmarillion e o desenvolvimento de uma nova mitologia no século XX</i>	Marcos Vinicius Nunes Carreiro	UFG	Letras e Linguística	Maria Zaira Turchi
2018	<i>A desolação de O Hobbit: a decepção dos fãs sobre a adaptação cinematográfica</i>	Henrique Denis Lucas	UFRGS	Comunicação e Informação	Nilda Aparecida Jacks
2018	<i>Esse jogo é uma história? Análise da construção da narrativa no jogo Middle-Earth: Shadow of Mordor desenvolvido com base no universo de J. R. R. Tolkien</i>	Iris Maitê Fullas Aguiar	UNIFESP	Letras	Renata Philippov
2018	<i>O processo subcriativo mitopoético de John Ronald Reuel Tolkien e Clive Staples Lewis como consciência estética do mandato cultural</i>	Werbson Azevedo Laurentino	UNB	Literatura	William Alves Biserra

ANO	TÍTULO	AUTOR(A)	UNIVERSIDADE	PPG	ORIENTADOR(A)
2018	<i>O Silmarillion, de J. R. R. Tolkien e as Virtudes Cardeais: Literatura Fantástica e moral cristã</i>	Jonas Filipe Matos de Souza	UNB	Literatura	William Alves Biserra
2018	<i>Paisagens do medo em O Senhor dos Anéis: reminiscências do Gótico</i>	Francisco de Assis Ferreira Melo	UFG	Estudos da Linguagem	Alexander Meireles da Silva
2019	<i>Ainundalë: uma composição inspirada em O Silmarillion de J. R. R. Tolkien, a partir de análises de obras de A. Schnittke</i>	Estêvan Silveira de Oliveira	UNIRIO	Música	Alexandre Sperandéo Fenerich
2019	<i>O primeiro senhor do escuro: Melkor e as tradições mitológicas em O Silmarillion, de J. R. R. Tolkien</i>	Fernanda da Cunha Correia	MACKENZIE	Letras	Ana Lúcia Trevisan
2019	<i>The Road Goes Ever On: J. R. R. Tolkien's Response to the Dark Days of the Twentieth Century, and After</i>	Fabian Quevedo da Rocha	UFRGS	Letras	Sandra Sirangelo Maggio
TOTAL: 47 dissertações de mestrado					

3. Considerações acerca dos estudos de Tolkien no Brasil

A se considerar o meio acadêmico brasileiro, especialmente a grande área das Humanidades, conforme delineado no primeiro tópico deste estudo, e, dentro desse contexto, o fato de que Tolkien é um autor estrangeiro e de língua inglesa, os números resultantes do nosso levantamento causam certa impressão:

CATEGORIA	QUANTIDADE
Livros	9
Capítulos de livro	14
Artigos em periódicos	32
Teses de doutorado	6
Dissertações de mestrado	47
TOTAL	108

Idealmente, um pesquisador que se propusesse a fazer um estudo sobre o autor e sua obra, hoje ou em qualquer momento entre 1984 e o presente, no cenário acadêmico brasileiro, teria que se debruçar, ou ter se debruçado, sobre esse material para poder verificar o que já foi estudado, como e sob quais perspectivas teórico-críticas, e o que ainda não foi estudado para, a partir do que descobrir, delimitar objetivo e objeto de pesquisa – além, é claro, de ter se voltado à crítica internacional do autor e suas obras, que apresenta números exponencialmente superiores ao que se tem disponível no Brasil, em língua portuguesa e/ou escrito por brasileiros. No entanto, sabe-se que, infelizmente, não é dessa forma que funciona o contexto nacional das pesquisas em literatura e ficção. O país tem proporções continentais e, mesmo com todo o aparato tecnológico de informação existente na atualidade, os sistemas de busca acadêmica disponíveis não estão integrados e/ou atualizados em sua totalidade, o que ocasiona, por exemplo, o que já apontamos em relação à dissertação de mestrado de Lúcia Lima Polachini: são raros os pesquisadores que a mencionam ou citam. Muitas vezes, isso ocorre não porque o pesquisador desconhece a existência desse ou de outros estudos, mas pela inacessibilidade – está disponível apenas em formato físico, ou apenas para o sistema de empréstimo entre bibliotecas de um determinado estado brasileiro, ou apenas pelo sistema COMUT (Programa de Comutação Bibliográfica), que tem a desvantagem de ser pago.

É fato que isso torna erráticas, mesmo imprecisas ou até isoladas, não apenas as pesquisas sobre Tolkien e sua obra, mas qualquer incursão acadêmica sobre qualquer autor, obra ou assunto, de qualquer nacionalidade, inclusive os de língua vernácula, no contexto brasileiro. No caso específico do autor sul-africano, é flagrante o pouco ou nenhum diálogo das pesquisas brasileiras já publicadas com o material nacional que lhes antecede, pois os pesquisadores brasileiros de Tolkien e sua obra preferem evitar ou ignorar o que outros pesquisadores brasileiros já fizeram e publicaram sobre o autor e seus textos e se voltarem quase exclusivamente à sua bibliografia acadêmica internacional ao invés de se embrenharem pelos meandros de sua fortuna crítica disponível no país. Se, por um lado, o acesso a essa bibliografia estrangeira é comprovadamente mais fácil do que o acesso à brasileira – as bases de dados internacionais estão muito mais integradas e atualizadas; *Google* e *Amazon* permitem um acesso praticamente irrestrito, gratuito ou pago; e existem os sites de pirateamento de conteúdo que, por mais criticáveis que sejam suas ações, permitem o acesso a conteúdos que, de outro modo, seriam simplesmente inacessíveis¹⁷, e a principal razão disso são os custos envolvidos –, por outro não é possível deixar de se notar certa desvalorização do que é produzido no Brasil pelo próprio meio acadêmico nacional, que muitas vezes acaba por não estimular e/ou não ensinar alunos e novos pesquisadores a buscarem o referencial crítico já existente no país. É indiscutível que a crítica internacional de Tolkien é fundamental e indispensável para qualquer pesquisa brasileira sobre o autor e suas obras, mas a crítica nacional, pelos números que apresentamos, há muito não pode mais ser desconsiderada, ignorada ou meramente mencionada.

17 Não fazemos aqui nenhum tipo de apologia ao pirateamento de conteúdo e/ou material de qualquer espécie. Não somos favoráveis a essa prática. No entanto, também não é possível afirmar que mercado, universidades e internet brasileiros viabilizem plenamente o acesso legal e irrestrito e todo e qualquer tipo de conteúdo, acadêmico ou não acadêmico.

Todavia, sob uma outra perspectiva, os resultados e os números apresentados permitem-nos afirmar que os estudos de Tolkien no Brasil estão consolidados. Pensadores e pesquisadores mais severos, ou críticos mais mordazes, podem sugerir que o trabalho inaugural de Lúcia Lima Polachini é produto da popularização momentânea do autor e sua obra causada pela publicação da primeira tradução de *O Senhor dos Anéis* para o português do Brasil a partir de 1974. Esses mesmos pensadores e críticos também podem alegar que a maior parte dos estudos acadêmicos de Tolkien existentes no país é produto do impacto mundial gerado pela adaptação cinematográfica de sua obra-prima pelas mãos de Peter Jackson, lançada em forma de trilogia fílmica entre os anos de 2001 e 2003. Eles não estariam de todo incorretos, pois a esmagadora maioria da bibliografia acadêmica nacional sobre Tolkien e sua obra posterior ao estudo de Polachini veio a público precisamente a partir de 2003, quando foi lançado *O retorno do rei*, terceiro filme da trilogia de Jackson, o que significa que esses estudos já estavam em curso pelo menos a partir da virada do século XX para o XXI: o primeiro artigo publicado em periódico brasileiro data de 2003, bem como a segunda dissertação de mestrado; a primeira tese de doutorado, apesar de ter sido defendida em 1997, foi publicada em forma de livro em 2004. Por certo que não existem coincidências nessas publicações e suas datas: o artigo foi escrito por uma pesquisadora especialista em C. S. Lewis, amigo íntimo de Tolkien, que evidentemente o produziu inspirada pela ocasião; a segunda dissertação de mestrado, a se considerar os prazos atuais estabelecidos pela CAPES para essa modalidade de pesquisa, começou a ser oficialmente produzida por volta de 2001, ano do lançamento do primeiro filme de Jackson; e a tese mencionada veio a público, em forma de livro, no ano seguinte à conclusão da trilogia do diretor neozelandês e por uma editora comercial e famosa nos meios da ficção de fantasia, obviamente aproveitando-se da oportunidade aberta pelo extremo sucesso dos filmes em meio ao

público brasileiro – algo muito típico do mercado editorial nacional, em que editoras comerciais buscam, sempre que possível, publicar trabalhos acadêmicos em forma de livro para validar seus carros-chefes de venda, o que, acreditam os editores, confere ao produto certo status e confiança junto ao público consumidor de ficção, especialmente entre os fãs.

Dois argumentos, no entanto, podem ser contrapostos aos pesquisadores e críticos que condicionam os estudos de Tolkien no Brasil a um efeito de intensa popularização das obras do autor: primeiramente, o fato de algo ser ou ter se tornado popular junto a um determinado público, ou pertencer à cultura *pop*, não faz esse algo inferior ou menos digno de ser estudado e pesquisado do que o que é canônico ou considerado erudito. O mundo acadêmico, em particular o brasileiro, costuma fazer vistas grossas ou conveniente e propositalmente se esquecer de que não está isolado em relação ao mundo, à sociedade e à mídia, e de que muito do que hoje é considerado cânone e erudito por esse meio já foi popular e midiático na época de sua publicação, como Shakespeare, por exemplo¹⁸. Também, por conveniência, deslembra-se com muita facilidade do que escreveu Walter Benjamin sobre a aura, nos anos 1930, em seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Um segundo argumento é demonstrado pelo próprio levantamento dos estudos de Tolkien no Brasil aqui apresentado: passado o frisson causado pelos filmes de Peter Jackson, se a hipótese do efeito da popularização maciça estivesse correta, as pesquisas acadêmicas sobre o autor e suas obras deveriam, dentro dessa lógica, seguir as ondas do mercado e, pouco a pouco, deixarem de ser realizadas em benefício de um novo modismo. No entanto, não é isso que os dados demonstram. Passadas duas décadas do lançamento dos filmes, os estudos de Tolkien no Brasil só vêm aumentando a cada ano, tendo ganhado notável

18 Vide os estudos de Burgess (2002) e Rossi (2017) sobre Shakespeare presentes nas referências.

expressividade quantitativa a partir de 2016, como se pode observar na tabela abaixo¹⁹:

OS ESTUDOS DE TOLKIEN NO BRASIL	
PUBLICAÇÕES POR ANO (1984-2019)	
ANO	QUANTIDADE
1984	1
1997	1
2002	1
2003	3
2004	1
2005	5
2006	3
2007	8
2008	5
2009	5
2010	0
2011	5
2012	7
2013	6
2014	2
2015	6
2016	11
2017	10
2018	7
2019	21
TOTAL	108

No que concerne ao que ocorre a partir de 2016, os possíveis pensadores e críticos mais severos e mordazes a que vimos nos referindo

19 A tabela apresentada traz a soma, por ano, dos livros, capítulos de livro, artigos em periódicos, teses de doutorado e dissertações de mestrado produzidos sobre Tolkien e sua obra já listados nas tabelas constantes no item 2.2 do presente estudo.

podem ainda conjecturar que o aumento da quantidade de estudos acadêmicos dedicados a Tolkien e sua obra nesse período se deve a uma efeméride, qual seja a comemoração dos sessenta anos da publicação de *O Senhor dos Anéis*, que se deu entre 2014 e 2015. É fato que a maior ocorrência de dissertações de mestrado defendidas sobre o autor e suas obras se dá justamente no ano de 2016 – oito dissertações –, o que quer dizer que as pesquisas que resultaram nesses estudos se iniciaram, invariavelmente, pelas atuais regras da CAPES seguidas pelos programas de pós-graduação brasileiros, entre 2013 e 2014.

Neste caso, não descartamos de todo esse argumento, pois é possível que um dia outros estudos comprovem que ele é válido. No entanto, não cremos que seja o que melhor explique a ocorrência. Em nosso entendimento, a partir de 2010 começam a chegar às universidades brasileiras novas gerações de professores-pesquisadores e de alunos muito menos presas, ou não adeptas, aos preconceitos teórico-críticos e engessamentos da academia nacional, como rotular de forma pejorativa – o que era habitual até pelo menos a última década do século XX, e ainda recorrente, em menor escala, na primeira década do século XXI –, e com isso opor e hierarquizar, as manifestações ficcionais como “canônicas” e “de massa”. Por razões que fogem ao escopo do presente estudo, essas novas gerações, formadas academicamente (no caso dos professores-pesquisadores) ou nascidas (no caso dos alunos) em meio à consolidação do pós-estruturalismo, do pós-modernismo e da emergência do que se pode chamar de contemporâneo – não há limites claros entre um e outro –, impactadas pela facilitação do acesso à internet que ocorre no Brasil a partir dos anos 2000, herdaram um contexto acadêmico no qual muitas questões teórico-críticas já estavam ou superadas (as diferenças e limites entre o moderno e o pós-moderno e entre o modernismo e o pós-modernismo, por exemplo) ou ultrapassadas (o pensamento estruturalista, a dialética marxista etc.),

e não mais constituíam empecilho à escolha de objetos de estudo e abordagens não-canônicos.

Poderosas sombras de um passado recente, e mesmo forças remanescentes de outras eras, ainda persistiam – e talvez persistam –, em permanente busca de oportunidades de suprimir e excluir, por meio de seus nomes e influências, os interesses, entendimentos e fundamentações desses novos professores-pesquisadores e alunos, mas essas sombras e forças já não eram – e não são – a regra; elas já não têm mais o Tempo a seu favor, pois nele se perderam ou ficaram para trás por terem desconsiderado sua característica mais básica: o Tempo não é estático e está em permanente mudança, assim como o mundo, a cultura, a sociedade, as pessoas, a ficção, a literatura e até mesmo a teoria e a crítica. Não há mais tempo e lugar para discussões sobre qual abordagem é melhor do que outra, quais autores e obras devem ou não ser pesquisados, ou para rótulos valorativos excludentes, oposições e hierarquizações. Com isso, os estudos acadêmicos brasileiros de literatura e ficção estão progressivamente, e em ritmo acelerado, se abrindo ao que antes era considerado inferior, menor, indigno de ser estudado, e revelando que tais pechas eram só isso, rótulos impostos pelos achismos e preconceitos pessoais de pensadores com ideias fechadas, que preferiram emitir um juízo de valor *antes* de olhar com atenção, investigar e analisar aquilo que julgaram de maneira tão severa e mordaz.

No caso dos estudos de Tolkien no Brasil, cremos que já é patente ao meio acadêmico nacional que autor e obra são tão importantes para a literatura e a ficção de língua inglesa quanto James Joyce e Virginia Woolf, e igualmente importantes para a literatura e ficção brasileiras e ocidentais como um todo, visto que criaram um novo gênero-modo ficcional, a *High Fantasy* – extremamente influente ao longo de toda a segunda metade do século XX e neste início do século XXI, em todas as línguas e culturas e em quase todas as plataformas ficcionais conhecidas, desde a literatura até os

videogames –, bem como uma nova modalidade, uma nova materialidade da ficção já mencionada outrora, o RPG, que tem mecanismos, características e regras – forma e estrutura – próprias. Há *High Fantasy* na literatura e ficção brasileiras, e ela é influenciada diretamente pela obra de Tolkien, como fica evidenciado no estudo histórico-crítico de Bruno Matangrano e Enéias Tavares, *Fantástico brasileiro* (2018); da mesma maneira que há também RPG brasileiro, haja vista as publicações de editoras como Dragão Brasil e Jambô.

3.1 O que há à disposição a partir de 1984 até o momento

Vimos até aqui discutindo a *quantidade* dos estudos de Tolkien no Brasil, a informação mais superficial resultante do levantamento que fizemos. Não vamos, evidentemente, cair na armadilha de tratar da *qualidade* desse material no contexto deste estudo e, com isso, correr o sério risco de pôr em prática aquilo que criticamos na academia brasileira, ou seja, os preconceitos teórico-críticos, as oposições e hierarquizações, os julgamentos imediatistas e irrefletidos ante o que não é considerado canônico, os quais se configuram muito mais como achismos do que inferências embasadas. Falar de qualidade quando se está diante de um levantamento estatístico que aponta números consideráveis, gerais e totalizantes em um dado período de tempo resulta, naturalmente, em eleições, preferências e sugestões, todas contaminadas de modo irremediável pelos juízos de valor dos críticos que as emitem. É óbvio que não existe discurso neutro, como há muito ensinou Foucault (1996), e que a função da crítica literária e de ficção, assim como de qualquer forma de crítica da produção artística, é criticar, servindo então de norte para os próprios críticos e para o público em geral, ou, quando extremamente bem feita, cocriando o objeto criticado, contribuindo na expansão das possibilidades de geração e subversão de sentidos inauguradas pela manifestação ficcional. Criticamos e nos implicamos discursivamente

nos ensaios que escrevemos neste livro; o mesmo fizeram os demais pesquisadores que contribuíram para esta publicação e o mesmo fazem todos os pesquisadores que se debruçam ou debruçaram, no contexto Brasil, desde 1984, sobre as obras de Tolkien.

Neste estudo introdutório, no entanto, nossa proposta é *mostrar, contextualizar, historicizar* os estudos de Tolkien no país – ao invés do paradigma quantidade-qualidade, muito suscetível a erros e entendimentos equivocados, utilizamos o paradigma geral-particular, mais objetivo. Propositamente, deixamos o que fazer com os dados que aqui trazemos, em termos de crítica – de *práxis*, portanto –, a cargo de pesquisadores vindouros. Temos consciência, inclusive, que levantamentos futuros precisarão ser realizados para atualizar esses dados, e não seremos apenas nós, exclusivamente, aqueles que executarão essas necessárias atualizações. Por esses motivos, não vamos aqui *criticar* – ou seja, *emitir juízos de valor* a partir de um cabedal teórico-crítico prévio sobre a *qualidade* técnica e/ou estética de um objeto ou conjunto de objetos – os dados apresentados. Colocando-nos na posição de *observadores*, vamos apenas apontar tendências e/ou aspectos que nos chamaram a atenção ao nos depararmos com os resultados obtidos.

Estamos cientes do que a Física Quântica ensina sobre o *efeito do observador*, e sendo a Física Quântica um campo da Física que guarda fortes conexões com a ficção, conexões essas que precisam ainda ser investigada pelos pesquisadores desta última – já que, como se observará nos comentários que faremos sobre os dados do levantamento, os pesquisadores da Física já começaram a se interessar pela literatura e pela ficção –, por certo que é pertinente e se aplica aos estudos literários, aos estudos de ficção como um todo e ao presente estudo em particular a ideia de que aquele que observa altera, de modo inevitável, aquilo que é observado pelo simples fato de *observar* (EINSTEIN, 1999) é um excelente ponto de partida para se começar a entender a questão). Neste caso, não

temos como exercer qualquer forma de controle sobre o ato de observar, o que não nos torna menos comprometidos com e por ele.

Sendo assim, enquanto observadores, é importante deixar elucidado qual o lugar que ocupamos durante a observação, e esse lugar é o dos estudos acadêmicos de literatura e ficção. Tolkien é, indiscutivelmente e antes de tudo, um ficcionista, um criador de ficção, um construtor de versões outras do real, um arquiteto das representações do possível, um manipulador da metafísica, um mímico ou mimetizador (aquele que fabrica a mímesis), um *fungidor* na terminologia cunhada por Fernando Pessoa²⁰, um tecedor de narrativas ou alquimista da palavra. A maneira que escolheu de materializar a sua ficção foi a literatura, o uso artístico da linguagem, a mais antiga das plataformas ficcionais. Na literatura, Tolkien utilizou-se muito particularmente do gênero-modo romance, invenção britânica do século XVIII que tem características muito peculiares: é narrativo (pertence aos gêneros-modos ficcionais utilizados para contar histórias); é adaptável a qualquer momento sócio-histórico (no campo da realidade empírica e no campo da representação da realidade) e a qualquer outra manifestação ou plataforma da ficção; permite a incorporação de todos os outros gêneros-modos literários e ficcionais existentes em sua arquitetura formal-conteudística; é híbrido por natureza, pois composto por tudo aquilo que absorve; é conectado ao tempo presente, portanto uma expressão do presente, mesmo quando articula representações do passado ou do futuro. A triangulação composta pelas ideias de ficcionista, literatura e romance no contexto dos estudos acadêmicos de literatura e ficção constitui nossa posição de observação dos dados que levantamos e apresentamos neste estudo.

20 No poema *Autopsicografia* (1932).

3.1.1 Sobre os livros

Tendo essas questões em mente, quando observamos o levantamento dos livros (item 2.2.1 deste estudo) que se voltam a Tolkien e sua obra publicados no Brasil, alguns elementos chamam a atenção. Das nove publicações listadas, duas são de divulgação ou apontamentos sobre a obra do autor – *O mundo do Senhor dos Anéis: vida e obra de J. R. R. Tolkien* (2002), de Ives Gandra Martins Filho, e *Explicando Tolkien* (2003), de Ronald Kyrmse. Tecnicamente, essas obras não podem ser consideradas estudos acadêmicos porque não são resultantes de pesquisa pautada por metodologia científica e fundamentação teórico-crítica sistematizada. Mesmo no caso de Ives Gandra Martins Filho, que é um acadêmico, o livro que publicou nada tem a ver com sua área de atuação (o Direito) e em nada se caracteriza como estudo acadêmico, configurando-se muito mais como a obra de um fã em homenagem a Tolkien do que um estudo sobre a ficção do autor. Todavia, decidimos mantê-las em nosso levantamento e colocá-las junto dos estudos de Tolkien no Brasil justamente pelo papel de divulgação que tiveram e ainda têm em certa medida, pois muitas das dissertações de mestrado e algumas das teses de doutorado sobre o autor e suas obras defendidas nas universidades brasileiras ao longo da primeira década do século XXI, e mesmo artigos acadêmicos e capítulos de livro, listam ao menos uma dessas obras em suas referências diretas ou indiretas, o que nos leva a crer que exerceram um papel de influenciadoras e estimuladoras para pesquisadores, atingindo assim um público diferente daquele ao qual se destinam.

Quatro dos nove livros listados – *O Senhor dos Anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra* (2004), de Rosa Sílvia López; *O Senhor dos Anéis e a estética da finitude* (2012), de André Luiz Rodrigues Modesto Pereira; *J. R. R. Tolkien e a crítica à modernidade* (2013), de Paulo Cristelli; *A amizade em O Senhor dos Anéis* (2018), de Cristina Casagrande – são teses de doutorado ou dissertações de mestrado que receberam versão em livro,

o que ainda é uma prática comum no todo do meio acadêmico brasileiro. Raramente a versão em livro difere em demasia da versão em tese ou dissertação, constituindo quase sempre a publicação de um mesmo texto, revisado e/ou reorganizado, às vezes com um título melhor elaborado, em duas plataformas textuais distintas, ainda que a modalidade livro permita uma liberdade estilística, gráfica e ideológica muito maior do que as modalidades tese e dissertação. Os livros mencionados são, é claro, estudos acadêmicos e, como tal, abordam assuntos que têm pouco apelo entre o grande público, já que voltados para especialistas. O livro de Paulo Cristelli, por exemplo, investiga uma questão ainda polêmica entre os estudiosos de Tolkien, qual seja a relação do autor e suas obras com a assim chamada modernidade, as transformações socioculturais e artísticas vivenciadas pela humanidade a partir do final do século XIX.

Os três livros restantes na lista são de ordem um tanto quanto diversa em termos de estudos acadêmicos. *Senhoras dos Anéis: mulheres na obra de J. R. R. Tolkien* (2005), organizado por Rosana Rios, é um compêndio ou glossário das personagens femininas existentes nas obras de Tolkien. É um livro inteiramente escrito por mulheres, algumas acadêmicas e outras não – a maioria não –, em uma perspectiva feminista, uma abordagem que surpreende visto as personagens femininas terem bem menos destaque na obra desse autor do que as masculinas. Em termos técnicos, por ser um compêndio/glossário, trata-se de uma obra de referência, e da posição de observadores em que nos colocamos tem-se um livro híbrido, pois escrito por acadêmicos e não acadêmicos, além de destinar-se à divulgação, mas que encerra inferências críticas úteis aos pesquisadores. *Teoria dos valores jurídicos* (2006), de Glauco Barreira Magalhães Filho, foi escrito por um acadêmico (também da área do Direito), mas não nos é possível dizer se é, de fato, um estudo acadêmico – tudo leva a crer que sim – e qual a sua contribuição para os estudos de Tolkien no Brasil. Infelizmente, não conseguimos acessá-lo, pois só consta no catálogo geral

da Biblioteca Nacional, de onde não pode ser retirado, e no Lattes de seu autor. Já o livro organizado por Cristina Casagrande, Diego Genu Klautau e Maria Zilda da Cunha, *A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien* (2019), é uma compilação de ensaios produzidos por ministrantes ou participantes do curso de difusão do conhecimento homônimo organizado por Casagrande e realizado na USP entre agosto e setembro de 2018, e por autores convidados. A publicação também é híbrida, pois traz ensaios escritos por acadêmicos e não acadêmicos.

Um aspecto que nos chamou a atenção no que diz respeito aos livros é o interesse de dois juristas, Ives Gandra Martins Filho e Glauco Barreira Magalhães Filho, ambos acadêmicos do Direito, pelas obras de Tolkien. Do ponto de observação em que nos colocamos, não conseguimos vislumbrar a ocorrência de elementos que possam ser caracterizados como jurídicos ou de interesse jurídico nas obras do autor, e mesmo que houvesse tais elementos eles esbarrariam precisamente na questão do ficcional – Tolkien é um autor de ficção, logo, tudo que existe em suas obras é representação e/ou composição imaginária –, que não poderia ser contornada. Talvez princípios relacionados à ética e à moral, que também pertencem ao escopo do Direito, ainda que originárias da Filosofia, pudessem chamar a atenção de pesquisadores dessa área para seus romances, mas estes são por demais tênues ou resultantes de pura interpretação; ou ainda noções como estruturas de poder e organização dos reinos criados pelo autor nos apêndices de *O Senhor dos Anéis*, mas esses assuntos seriam muito mais do interesse da Ciência Política do que exatamente do Direito, ainda que tenham alguma permeabilidade junto a essa área.

3.1.2 Sobre os capítulos de livro

No mesmo *A subcriação de mundos: estudos sobre a literatura de J. R. R. Tolkien* está a maior parte dos capítulos de livro (item 2.2.2 deste estudo)

publicados no Brasil sobre Tolkien e sua obra até o presente momento. Antes dessa coletânea de ensaios, nosso levantamento mostrou apenas mais duas ocorrências, um texto em que Lenita Esteves, tradutora da segunda edição de *O Senhor dos Anéis* publicada no Brasil pela editora Martins Fontes em 1994, aborda sua experiência em traduzir a obra, e uma análise escrita por Renata Kabke Pinheiro sobre a personagem Éowyn em uma perspectiva linguístico-discursiva. Depois da publicação do livro organizado por Casagrande, Klautau e Cunha, no mesmo ano de 2019, Cido Rossi publicou um capítulo de livro no qual aproxima as obras de Edgar Allan Poe e Tolkien.

Apesar de majoritariamente vinculados aos estudos literários e de ficção, os capítulos de livro que encontramos no levantamento realizado apontam para certa diversidade de áreas de pesquisa às quais autor e obra parecem interessar: Tradução, Linguística, Direito e Teologia, a princípio. Como no caso dos livros, permanece-nos um mistério a razão do interesse de juristas e de pesquisadores da área de Direito pelas obras de Tolkien.

3.1.3 Sobre os artigos em periódicos acadêmicos

Trinta e dois artigos acadêmicos publicados em periódicos constam no levantamento que apresentamos neste estudo (item 2.2.3). Sabemos que esse número certamente está incompleto tendo em vista os problemas já mencionados concernentes à atualização e acesso às bases de dados brasileiras. Deve-se somar a esses problemas a questão do Qualis, o sistema de avaliação de periódicos nacionais desenvolvido pela CAPES, pois suas regras mudam com uma frequência incomum, infelizmente influenciadas muito mais por questões políticas e econômicas do que acadêmicas, o que torna a classificação dos periódicos algo muito instável e incerto, além de impactar no acesso aos dados e aos próprios artigos. Por essas razões, é muito provável

que, especificamente nos dados sobre artigos publicados em periódicos, nosso levantamento esteja impreciso.

Sem perder de vista a questão mencionada, os dados trazidos quanto a artigos publicados em periódicos acadêmicos chamam a atenção: mais ou menos um terço dos trinta e dois itens é composto de estudos na área de literatura e ficção; outro terço apresenta estudos realizados em outras áreas, inclusive Linguística e Tradução; e o último terço congrega estudos realizados nas área de Teologia e Ciências da Religião ou que abordam temas caros aos estudos de religião (o mal, o sagrado, o dilúvio bíblico, entre outros). Proporcionalmente, e do ponto de observação em que nos colocamos, a quantidade de artigos que abordam Tolkien e sua obra na perspectiva do literário e/ou do ficcional nos pareceu pouca, e uma das possíveis explicações para isso é o fato de que, até o momento da escrita do presente estudo, nenhum periódico acadêmico nacional da área de estudos literários e de ficção se propôs a elaborar um dossiê sobre o autor e suas obras – não que tenha chegado ao nosso conhecimento. Deve-se somar a isso o fato de que a publicação de artigos em periódicos não é algo consolidado ou tradicional nas Humanidades, que preferem divulgar suas pesquisas por meio de livros (RIGHETTI; GAMBA, 2019).

No conjunto de artigos que forma o terço de estudos realizados em outras áreas do conhecimento estão os três textos que mais se destacam: “Tom Bombadil, um personagem sem lugar: a literatura como construção de significações sociais” (2012), estudo publicado em um periódico da área de História por Fabrício Monteiro, possivelmente o único artigo acadêmico existente no Brasil, no momento em que realizamos o presente estudo, que se volta à personagem Tom Bombadil de *O Senhor dos Anéis*, ainda hoje uma questão em aberto que nem os representantes mais famosos da crítica internacional de Tolkien ousaram abordar; “A rede social complexa de *O Senhor dos Anéis*” (2016), publicado em um periódico da área de Ensino de Física

e de autoria de quatro pesquisadores, que analisa o conceito físico de rede em *O Senhor dos Anéis*, algo que nos surpreendeu sobremaneira primeiro por se tratar de um estudo advindo da vertente pedagógica das Exatas e segundo por demonstrar que a Física tem a contribuir com os estudos de Tolkien e sua obra; e “Numa toca no chão vivia um hobbit: um olhar sobre o lugar em *O hobbit* de J. R. R. Tolkien” (2017), de autoria de Francyjonison Nascimento e publicado em um periódico da área de Geografia, um interessante estudo sobre a questão do lugar, conceito fundamental dessa área de conhecimento, que se mostrou inusitado, já que não se espera que a obra de um autor de ficção como Tolkien tenha algo a dizer sobre um assunto tão importante para um dos campos mais objetivos das Humanidades, como é o caso da Geografia.

Quanto ao terceiro e último terço de artigos, novamente o mistério, e também o espanto, nos acometeram: sendo Tolkien um autor de ficção, um construtor de mundos imaginários, o que, exatamente, haveria de religioso em sua ficção que poderia interessar à teólogos e cientistas da religião? Teologia é uma das vertentes da Filosofia que se erige a partir do princípio básico e fundamental da existência da divindade e do sagrado, constituindo a fonte teórica dos estudos de religião; Ciências da Religião se volta à história, geografia, etnologia, etnografia, sociologia e psicologia das religiões e promove seus estudos comparativos. À parte o “Ainulindalë”, a primeira história de *O Silmarillion* – que é bastante curta, por sinal –, e a obscura e inacabada sequência de *O Senhor dos Anéis* intitulada *The New Shadow*²¹ (1996), nos quais se poderia identificar algum laivo de tratamento do sagrado no contexto de sua ficção, todas as demais obras de Tolkien não apresentam questões que possam ser consideradas pertencentes ao campo da Teologia e das Ciências da Religião para além de aspectos temático-simbólicos, e mesmo assim filtrados pelo trabalho

21 Este texto está publicado no décimo-segundo volume (*The Peoples of Middle-earth*) de *The History of Middle-earth*, organizado por Christopher Tolkien.

artístico com a ficção e a literatura. Questões de ética ou de moral, talvez? Mas elas são melhor abordadas pela Filosofia – área de conhecimento em que não há artigos acadêmicos sobre Tolkien e sua obra no Brasil. Mito, mitologia e cosmogonia? Mas essas questões são, invariavelmente, do escopo da ficção e literatura, ainda que possam ser também de interesse para a Antropologia, Sociologia, História e estudos interdisciplinares (Teologia e Ciências da Religião talvez tenham lugar entre esses últimos). A questão da alegoria, possivelmente? Isso de fato ainda é um problema para teólogos e cientistas da religião, pois trata-se de um aspecto não de todo solucionado ou ao menos pacificado nessas áreas de conhecimento.

No que concerne aos estudos de literatura e ficção – o lugar em que nos posicionamos como observadores nestas considerações –, particularmente em relação ao que Tolkien escreveu sobre o assunto “alegoria” em seu prefácio a *O Senhor dos Anéis* e em suas cartas, uma obra não seria ficção se não fosse também alegórica, pois essa figura de linguagem é uma das ferramentas básicas e determinantes da construção do ficcional, de modo que, obviamente, há um abismo entre o que Tolkien disse sobre a alegoria e o que ele fez com a alegoria em suas obras. Aos olhos de um especialista da área, o que o autor escreveu sobre esse assunto soa o que se entende no campo por *hoax*, uma farsa jocosa ou embuste propositalmente construídos com o intuito de colocar em xeque os limites entre real e ficcional, muito semelhante ao que faz Umberto Eco no seu prólogo a *O nome da rosa*, Borges em vários dos seus contos e Poe em “A filosofia da composição”.

Ocorre-nos a possibilidade de que talvez seja o fato de Tolkien ter se declarado católico e, com isso, se aproximado de C. S. Lewis a razão pela qual haja tanto interesse dos pesquisadores brasileiros de Teologia e Ciências da Religião em sua obra. Se for esse o caso – e não é possível ter certeza antes de uma investigação mais aprofundada e metodologicamente embasada da hipótese –, recai-se na mesma problemática que apontamos

em relação ao Direito: do ponto de observação em que nos colocamos, Tolkien – e também Lewis – é um ficcionista; como tal, tudo em sua obra é representação e construção do imaginário, portanto fica imediatamente comprometida qualquer abordagem de seu fazer ficcional que tenha como princípio fundador verdades absolutas calcadas em sistemas de crença humanos (a existência do sagrado é uma verdade absoluta na Teologia, por exemplo). Tomar a obra pelo autor ou vice-versa, ou sobrepor a biografia do autor à sua obra, ou condicionar a obra de um autor às suas escolhas e crenças pessoais constituem, como se sabe, erros metodológico-conceituais graves no campo dos estudos literários e de ficção, mas talvez não o sejam nas áreas de Teologia e Ciências da Religião. A questão permanece em aberto.

3.1.4 Sobre as teses de doutorado

De acordo com o levantamento que apresentamos, há seis teses de doutorado (item 2.2.4) dedicadas a Tolkien e sua obra concluídas até o momento da redação do presente texto. Considerando-se que os estudos de Tolkien no Brasil se desenvolvem há quase quarenta anos, que parcela significativa desses estudos foi realizada ao longo dos últimos vinte anos e que a quantidade de dissertações de mestrado defendidas nesse mesmo período foi quase oito vezes maior, esse número de teses é surpreendentemente diminuto. Um fator interessante de se observar é que três delas foram desenvolvidas por pesquisadores que já haviam se debruçado sobre autor e obra no mestrado – ou seja, cujos doutorados constituem continuidade de seus mestrados –, a de Diego Klautau, a de Reinaldo Lopes e a de Mirane Marques. Entre os demais pesquisadores, os que fizeram mestrado abordaram outros temas, obras e autores em suas dissertações e, no doutorado, se desvincularam de suas pesquisas pregressas, o que, ao menos até a primeira década do século XXI, não era uma prática comum – universidades, programas de pós-graduação,

orientadores e o próprio mercado de trabalho sempre enfatizaram e valorizaram a continuidade e coerência entre as pesquisas do mestrado e do doutorado, um paradigma que só muito recentemente começou a mudar.

O que poderia explicar essa carência de teses de doutorado sobre Tolkien e sua obra no Brasil? Por certo que isso reflete também um baixo interesse por parte dos pesquisadores recém-saídos do mestrado, os potenciais doutorandos, geralmente ainda jovens, mas não tão jovens quanto os pesquisadores recém saídos da graduação e potenciais mestrandos, e claramente de seus orientadores, pesquisadores mais experientes e constituídos em suas carreiras. Essa constatação, no entanto, contrasta e talvez se choca com a grande quantidade de dissertações de mestrado sobre o autor e seu universo ficcional existente no Brasil, algo que, pela lógica tanto da quantidade quanto do ainda renitente paradigma da valorização da continuidade e coerência entre mestrado e doutorado, deveria resultar também em um maior número de teses de doutorado. Poucas possibilidades nos ocorrem para compreender e ajudar a elucidar esse estranho fenômeno. Trata-se de uma questão de faixa etária? Se assim for, então seria pertinente se propor uma investigação sobre a possibilidade de que certos autores, obras e gêneros ficcionais só têm apelo entre grupos etários específicos e, ainda, entre grupos com interesses e *mindsets* muito particulares.

Ou se está diante, novamente, da velha questão do preconceito acadêmico em relação ao que se desvia do canônico? É fato que as pesquisas de doutorado nas área de literatura e ficção – do ponto em que observamos – tendem, no Brasil, a se voltarem a autores, obras e aspectos mais canônicos do que as pesquisas de mestrado, o que é preocupante e também mereceria ser estudado: no contexto nacional, diversifica-se, ousa-se e avança-se bem menos do que se deveria nas pesquisas de doutorado em comparação às pesquisas de mestrado; pela natureza de inovação inerente ao doutorado, essa lógica deveria ser

inversa. Por outro lado, metade das teses de doutorado que listamos foram defendidas em universidades reconhecidamente conservadoras (USP e Mackenzie), e todas se voltam a temas que não podem ser considerados exatamente canônicos na obra de Tolkien, como o narrar ritualístico, a pseudotradução e o gênero *Fantasy*. Há ainda a tese de Mauricio Ribeiro defendida na Universidade Estadual de Ponta Grossa (Paraná) na área de Física Teórica, algo surpreendente e definitivamente fora de qualquer entendimento de cânone, já que o pesquisador nela se propõe a investigar “a presença de estruturas sociais em obras clássicas, em particular de dois escritores: Homero [...] e J. R. R. Tolkien [...], que, de certa forma, influenciaram a sociedade em diversos níveis” (RIBEIRO, 2016, f. 8) – a afirmação de que as obras de Tolkien, assim como as de Homero, influenciaram a sociedade humana em diversos níveis é uma asserção que jamais foi feita por um especialista na ficção do autor advindo das áreas de estudos literários e de ficção no Brasil, por exemplo; além disso, chama a atenção o fato deste ser o segundo estudo proveniente da Física constante em nosso levantamento, o que nos assombra na mesma proporção dos livros e capítulos de livro escritos por juristas, ainda que já tenhamos mencionado alhures a conexão da Física com a ficção.

3.1.5 Sobre as dissertações de mestrado

Por fim, nossos dados apontam um total de quarenta e sete dissertações de mestrado (item 2.2.5 deste estudo) que se voltam a Tolkien e sua obra defendidas no Brasil até o momento da escrita deste estudo, o que equivale à cerca de quarenta e quatro por cento do total de estudos sobre o autor e seu universo ficcional existentes no país, um montante bastante significativo. Dados interessantes podem ser obtidos a partir desse número de dissertações:

Dissertações de mestrado por região geográfica

POR REGIÃO GEOGRÁFICA	
REGIÃO	QUANTIDADE
Sudeste	27
Sul	8
Nordeste	6
Centro-Oeste	5
Norte	1
TOTAL	47

Dissertações de mestrado por área de conhecimento

POR ÁREA DE CONHECIMENTO	
ÁREA	QUANTIDADE
Letras (Literatura + Linguística)	33
História	4
Comunicação	3
Ciências Sociais	2
Artes Visuais	1
Ciências da Religião	1
Educação	1
Geografia	1
Música	1
TOTAL	47

Dissertações de mestrado sobre as principais obras do autor

PELAS PRINCIPAIS OBRAS DO AUTOR	
OBRA	QUANTIDADE
O Senhor dos Anéis	28
O Silmarillion	6
O Hobbit	3

Dissertações de mestrado por universidade brasileira

POR UNIVERSIDADE (mínimo de 2 ocorrências)	
UNIVERSIDADE	QUANTIDADE
UNESP	9
PUC	5
UFRGS	4
UFU	3
USP	3
UFG	2
UFSCar	2
UNB	2

Quase vinte anos separam a dissertação de mestrado de Lúcia Polachini (1984) do estudo seguinte, a dissertação de Carla Gaede (2003), e muitas especulações poderiam ser feitas sobre esse lapso temporal e sobre o fato de que o estudo de Gaede vem a público justamente no ano do lançamento de *O retorno do rei*, último filme da trilogia de Peter Jackson que adapta *O Senhor dos Anéis* para o cinema. Não nos embrenharemos por essa seara no presente estudo pelos motivos já mencionados.

Chama-nos a atenção, a princípio, a quantidade de pesquisas de mestrado sobre Tolkien e sua obra, a qual é muito desproporcional em relação à quantidade de teses de doutorado existentes, conforme já apontamos. Em nosso entendimento, em razão do mestrado ser o primeiro nível de pós-graduação que um graduado pode almejar e se tratar, tradicionalmente, de uma fase de formação inicial para pesquisadores tendo em vista que o contato de um aluno de graduação com a pesquisa costuma deixar bastante a desejar no Brasil – ocorre somente no contexto de iniciação científica e/ou de desenvolvimento de um trabalho de conclusão de curso para o bacharelado –, além da faixa etária dos pesquisadores ser composta majoritariamente por jovens adultos entre vinte e dois e vinte e cinco anos – ainda pouco tolhidos,

por assim dizer, pelos preconceitos típicos da academia e muito mais “antenados” com o mundo fora dos muros da universidade –, há uma propensão maior à diversidade e à ousadia na escolha de temas e objetos de pesquisa e uma interessante permissividade e menor resistência dos orientadores a essa propensão, o que acaba por resultar em avanços significativos e inusitados dos campos de pesquisa como um todo. Para pesquisadores constituídos e atentos aos desenvolvimentos de suas áreas de pesquisa, os interesses temático-objetais de seus potenciais orientandos de mestrado são um manancial de novas ideias, uma fonte de prospecção de tendências e uma das possíveis conexões que podem ser tecidas entre a universidade e a sociedade.

No que tange aos estudos de Tolkien no Brasil, são as dissertações de mestrado que estão na linha de frente tanto do estabelecimento quanto do desenvolvimento das pesquisas sobre o autor e sua obra no meio acadêmico nacional. Isso quer dizer, dentre outras coisas, que são jovens pesquisadores, ainda em formação, portanto não muito experientes, que se interessam por esses assuntos e que os têm feito avançar, o que pode ser constatado, por exemplo, quando se observa a distribuição geográfica dessas pesquisas pelas regiões do país: há dissertações de mestrado sobre Tolkien e sua obra em todas as cinco regiões do Brasil. Era de se esperar que a maior concentração desses estudos ocorresse no sudeste, onde estão a imensa maioria dos programas de pós-graduação *stricto sensu*, mas não era previsível a existência de um estudo no norte e a quantidade de estudos existentes no centro-oeste, localidades que apresentam interesses de pesquisa em literatura e ficção muito peculiares, com fortes tendências regionais.

Não vemos como problema o fato de serem jovens os pesquisadores a se interessarem pelo autor e sua obra. Antes, porém, detectamos um indício advindo dessa constatação que também mereceria ser investigado: o que um autor como Tolkien, tão afeito ao épico, às

tradições orais, ao folclore e às línguas antigas, questões complexas que pertencem às bases da cultura e da sociedade, tem a dizer às novas gerações de pesquisadores, em sua esmagadora maioria pertencentes ao século XXI, que também constituem uma amostra das novas gerações humanas? E por que esse interesse parece diminuir ou evanescer entre os pesquisadores de doutorado, que são ainda jovens, mas já chegaram à fase inteiramente adulta da vida? Por que não há, até o momento em que redigimos o presente estudo, ao menos um acadêmico brasileiro dos estudos de literatura e ficção, um pesquisador constituído e estabelecido, que possa ser apontado como um especialista em Tolkien no país? São questões que permanecem em aberto e se colocam para reflexão.

Em termos de tendências, uma passada de olhos – que não tivemos oportunidade de sistematizar em razão de tempo e espaço – pelos títulos, resumos e palavras-chaves das dissertações constantes do levantamento permite vislumbrar alguns *clusters* de interesse: Teoria Literária, Cinema e Mitologia parecem ser as áreas de pesquisa favoritas, seguidas de estudos do Fantástico e da Fantasia, Mídia e Tradução. Questões advindas da Linguística e da Pedagogia também se destacam. Letras, nas vertentes dos Estudos Literários e dos Estudos Linguísticos, é a área de conhecimento que se sobressai – e não poderia ser diferente sendo Tolkien um autor de literatura –, seguida de História, o que não é algo que surpreende visto que, depois da ascensão das teorias da Nova História a partir dos anos 1970, as pesquisas desse campo passaram a se interessar muito mais pelas relações entre fato e ficção do que apenas pelo factual-documental.

Evidentemente, a obra mais estudada entre as três principais do autor é *O Senhor dos Anéis*, sua obra-prima, seguida de *O Silmarillion*, o que chama certa atenção pelo fato deste livro ser bastante complexo, uma espécie de compêndio mitológico do universo ficcional criado por Tolkien; e a universidade na qual, até o momento da realização deste estudo,

mais se orientou e se defendeu dissertações de mestrado sobre o autor e sua obra é a UNESP, o que se coaduna com o fato de ter ocorrido nessa universidade o surgimento dos estudos de Tolkien no Brasil, justamente com a já mencionada dissertação de Lúcia Polachini, e com a tendência histórica dessa instituição de se configurar como a menos conservadora entre as três universidades públicas paulistas.

À guisa de conclusão

Nosso intuito ao fazer o levantamento de dados sobre os estudos de Tolkien no Brasil aqui apresentado e as observações decorrentes desses dados foi, primeiramente, oferecer aos pesquisadores brasileiros – iniciantes, em formação ou consolidados – uma sistematização confiável do que já existe na academia nacional sobre esse autor e sua obra. Com isso, propomo-nos a mostrar, contextualizar e historicizar esse material para, conjuntamente e da posição de observadores que escolhemos ocupar, apontar tendências e aspectos que nos chamaram a atenção nos resultados obtidos, delineando assim um retrato epocal desses estudos no país. cremos concluída, por hora, nossa proposta, estando cientes, reafirmamos, de que atualizações futuras serão necessárias.

Esperamos que este estudo introdutório possa ajudar a nortear novas pesquisas sobre Tolkien e seu universo ficcional no Brasil; que possa também ser útil aos jovens pesquisadores em busca de um tema e/ou objeto para suas pesquisas, e útil aos pesquisadores constituídos como referência no trabalho de orientação das pesquisas de seus alunos e orientandos interessados nesse autor e suas obras.

Referências

- ANDRADE, Lorranny Araújo de. *As influências de Tolkien no jogo Dungeons & Dragons*. Anais do Seminário de Pesquisa, Pós-graduação, Ensino e Extensão do CCSEH-SEPE, v. 2, p. 1-4, 2016. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sepe/article/view/7066/4670>. Acesso em 18 mar. 2020.
- OS AZARES de uma obra-prima. *Jornal do Brasil*, n. 95, Caderno B, p. 12, 12 jul. 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/9800. Acesso em 21. mar. 2020.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BURGESS, Anthony. William Shakespeare. In: BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, p. 89-99, 2002.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- DAGHLIAN, Carlos (1999). A recepção de Poe na literatura brasileira. *Fragmentos*, n. 17, p. 7-14, jul-dez. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6370/5927>. Acesso em 18 mar. 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- LIGEZA-STAMIROWSKI, Olgierd. Fim-de-saco é um... saco! *Leia Livros*, p. 12, jun., 1979.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.
- PACHECO, Álvaro. O poder da fantasia em Tolkien. *Leia Livros*, p. 12, jun., 1979.
- PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4234>. Acesso em 18 mar. 2020.
- POLACHINI, Lúcia Lima. *O Senhor dos Anéis: estrutura e significado*. 1984. 149 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras

e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, SP.

PRIETTO, Thiago Goulart. *RPG e literatura: mídia e contatos intertextuais*. 2015. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

RIBEIRO, Mauricio Aparecido. *A estrutura complexa das redes sociais*. 2016. 121 f. Tese (Doutorado em Física) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, PR.

RIGHETTI, Sabine; GAMBA, Estêvão. Ciências humanas levam Brasil à elite da produção científica. *Folha de São Paulo*. 15 jun. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/06/ciencias-humanas-levam-brasil-a-elite-da-producao-cientifica.shtml>. Acesso em 28 mar. 2020.

ROSSI, Aparecido Donizete. Shakespeare: a invenção do Gótico. *Todas as musas*, ano 9, n. 1, p. 7-18. jul-dez., 2017. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/17Aparecido_Donizete.pdf. Acesso em 28 mar. 2020.

SANTIAGO, Silviano (Superv.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Um pouco de método: nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral*. São Paulo: É Realizações, 2016.

SPINK, Peter. O herói não herói. *Leia Livros*, p. 12, jun., 1979.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. The New Shadow. In: TOLKIEN, Christopher (Ed.). *The Peoples of Middle-Earth*. Boston: Houghton Mifflin, p. 409-421. (*The History of Middle-earth*, v. 12), 1996.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia, 1972.

ZAENTZ, Saul; BAKSHI, Ralph. *O Senhor dos Anéis*. Direção: Ralph Bakshi.

Produção: Saul Zaentz. Berkeley. [S.l.]: Fantasy Films. 1978. 132 min., son., color.

2

TOLKIEN E A TRADIÇÃO LITERÁRIA

Karin VOLOBUEF

J. R. R. Tolkien criou uma obra de enorme impacto nas últimas décadas. Sua produção remonta aos meados do século XX com *O Hobbit* (1937), *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), *O Silmarillion* (1977) e os ensaios “*Beowulf: the Monsters and the Critics*” (1936), “*On Fairy-Stories*” (apresentado em 1939 como uma Andrew Lang Lecture e depois publicado em 1947), para citar algumas obras. Entretanto, foi mais recentemente que sua produção foi sequestrada para fora dos redutos do “cult” e se “popularizou”, ganhando legiões de leitores, admiradores, seguidores, imitadores etc. Para esse “sequestro”, houve dois fenômenos centrais: o resgate de sua obra pelo cinema e, bem antes disso, o surgimento de uma tendência cultural – eventualmente a partir de Umberto Eco com *O nome da rosa*, em 1980 – marcada por novos parâmetros estéticos – distintos essencialmente dos das vanguardas do início do século XX.

Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, já havia constatado o inevitável esgotamento da “modernidade”, entendida aqui como manifestação que abraça do Romantismo às vanguardas do século XX, a partir justamente da “frenética” busca das vanguardas pelo novo e de sua impiedosa postura de ruptura com a tradição. Segundo Paz, os preceitos de inovação

e originalidade da modernidade foram perdendo ao longo do tempo seu poder e caráter de efetiva rebeldia, seu potencial criativo, seu estímulo crítico e renovador do fazer artístico. Assim, acabaram transformando-se em obrigação ou norma institucionalizada e, com isso, aprisionaram a produção estética numa couraça tão limitadora e tão rígida como aquelas que os modernos procuravam justamente romper ao criticarem a tradição. Em outras palavras, o anticonvencionalíssimo tornou-se, ele próprio, convencional.

Isso não quer dizer que os modernos não aproveitassem elementos do passado literário e cultural. Basta lembrarmos de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, ou de *Ulisses* (1922), de James Joyce. Mas é importante observar que, quando Joyce retoma o herói grego, ele está apontando para a matriz antiga apenas para ressaltar ainda mais o diferencial *moderno* da sua perspectiva, pautada na visão do indivíduo e do mundo como essencialmente fragmentados, no experimentalismo da forma de expressão, na adoção de uma ótica refinada e intelectualizada – traços que se concatenam a serviço do intuito de se diferenciar e *suplantar* a produção que o antecedeu.

Umberto Eco, por seu turno, também revisita matrizes do passado. Seu texto, porém, diferencia-se dos das vanguardas. *O nome da rosa* caracteriza-se por mesclar diversos gêneros, como o histórico, o policial, o “de educação”¹; por transformar em zona de livre comércio os terrenos da literatura “erudita” e da “de massas” ou “trivial”; por colocar sob os holofotes noções como “intertextualidade”, “paródia”, “citação” etc., as quais trazem consigo uma nova acepção de “autoria”. Enfim, em Umberto Eco, a revisitação do antigo nasce da constatação de que, nesse momento,

1 Não se trata aqui, porém, de romance de formação (*Bildungsroman*), que costuma desembocar em uma “formação” mais ampla do indivíduo e sua inserção num contexto social, enquanto o romance *O nome da rosa* traz o ensinamento de um aprendiz por um mestre (na investigação dos crimes, em busca do assassino), ou seja, uma transferência de conhecimentos e o aprimoramento da argúcia de observação.

nada é tão ousado e irreverente como acolher – deveras sob uma ótica contemporânea, de fins de século XX até nossos dias – a tradição, buscando nela elementos descartados pelas vanguardas e que agora podem ser revistos, rejuvenescidos, reciclados, ressignificados. A partir de Eco a literatura e os leitores, cada vez mais intensamente, tomam a liberdade de “passear” pelas veredas do ontem e do hoje, assenhorando-se do discurso próprio e do alheio.

Eco – e, bem antes dele, Tolkien – antecipa características que, segundo estudo de Nikolaus Föörster (1999, p. 2), passarão a ser cada vez mais marcantes na literatura quanto mais se chega perto do final do século XX: romances com sequência cronológica, enredo com “começo, meio e fim”, ação liderada por protagonista que vive trajetória cheia de descobertas e aventuras. Segundo Bruno Hillebrand (1993), trata-se de uma literatura marcada pela “revitalização do enredo”, pelo “prazer em narrar”, contrapondo-se assim ao enredo minguante dos textos de vanguarda e sua potencialização da subjetividade do protagonista.

Assim, contra o esgotamento do romance, preconizado anteriormente, essa literatura – que vou chamar de *contemporânea*, mas da qual Tolkien participa – reintroduz traços da narrativa oitocentista, ou seja, romances com narradores oniscientes, com fôlego para descrições minuciosas (paisagens, decoração, roupas, aparência dos personagens) e detalhamento do contexto social e humano (motivações dos personagens). Enfim, trata-se de uma literatura que apresenta ao leitor um mundo coerente e “explicado”, já que sempre fica claro quem faz o que e por qual motivo, e a ação caminha rumo a um desfecho fechado em que o destino de tudo e de todos encontra solução, seja ela positiva, seja negativa.

É nesse contexto que a obra de Tolkien ganhou nova recepção – para além do “clube” de fãs que sempre persistiu nos subterrâneos da cultura erudita. Tolkien hoje é lido e pesquisado, traduzido e discutido pelo mundo afora. Essas discussões e leituras não são, porém, “unâнимes”

– no âmbito da “teoria literária”, aliás, nada *nunca* é – na avaliação e compreensão de sua produção. Tolkien, assim, já foi considerado anti-moderno, moderno, pós-moderno...

Não cabe aqui discutir esses rótulos. Em vez disso, façamos uma rápida arqueologia de Tolkien, buscando suas conexões e raízes em diferentes polos da historiografia cultural e literária. Isso porque, enquanto *Fantasy Novel* (romance de fantasia), *O Senhor dos Anéis* tem múltiplas e variadas facetas que o atrelam a narrativas e manifestações culturais como os contos de fadas, os versos épicos, a novela de cavalaria, entre outras. Não se trata aqui de gêneros literários e, sim, de laços com grandes épocas ou períodos da história da literatura universal.

Esse leque tão amplo deve-se ao fato de Tolkien ser professor universitário em Oxford e pesquisador de literatura, e sua área de *expertise* a literatura medieval. Seu conhecimento e familiaridade com essa literatura era, assim, especializado, alcançando muito além de um mero contato superficial com figuras e questões temáticas: Tolkien tinha mergulhado a fundo no estudo do estilo, visão de mundo e modo de representação medievais. Podemos então ver em *O Senhor dos Anéis* uma obra que se insere na tradição tanto antiga como medieval.

Sob esse aspecto, desde os contos de fadas e dos mitos arcaicos, alguns traços se revelam típicos: o herói enviado para uma missão ou busca; a submissão a duras provas e dificuldades mortais; a batalha contra monstros e forças maléficas. Os mesmos traços pontuam as trajetórias tanto de Joãozinho e Maria e Jack (do pé de feijão), quanto de Gilgamesh, Ulisses, Siegfried e Beowulf, ou ainda de Galahad e Tristan. Não faltam exemplos: Zeus visita Danae, aprisionada pelo pai (Acrísio), e sorrateiramente engendra Perseu; o príncipe pede a Rapunzel que lhe jogue as longas tranças para que ele possa visitá-la às escondidas no alto da torre. Quando a gravidez de Rapunzel revela a transgressão do príncipe, este tem seus olhos furados indiretamente pela bruxa, que o joga do alto

sobre um espinheiro; Édipo, por seu lado, cega os próprios olhos quando descobre sua transgressão de ter casado com sua mãe.

Seja qual for o herói, Campbell (2007) identifica os doze passos de sua trajetória²: 1) a vida no mundo comum; 2) o chamado da aventura; 3) a recusa do chamado; 4) o auxílio sobrenatural; 5) a passagem pelo primeiro limiar; 6) o ventre da baleia [desaparecimento]; 7) caminho de provas; 8) o encontro com a deusa [casamento]; 9) recusa do retorno; 10) resgate com auxílio externo; 11) passagem pelo limiar do retorno; 12) liberdade para viver.

Na trama de seu *O Senhor dos Anéis* encontramos justamente os dois tipos de herói, o do conto maravilhoso e o da narrativa épica ou mítica: Aragorn e Frodo. E a trajetória de ambos é composta pelos passos descritos por Campbell: ambos, cada qual a seu modo, hesitam ou recuam antes de aceitar a responsabilidade da aventura; cada qual tem provas a vencer. Frodo recebe uma luz de Galadriel, estrela da manhã; Aragorn recebe a mão de Arwen, estrela da tarde.

Aragorn corresponde ao herói do texto épico e de cavalaria. Ele é o guerreiro destemido e incorruptível, o líder com direito ao trono, o nobre e leal apaixonado, o conhecedor de ervas e com poderes de curar. Aragorn está acima das pessoas comuns e, como tal, é alguém capaz de todas as proezas e sacrifícios. Ele é uma estrela-guia que o leitor admira, mas com o qual tem dificuldade de se identificar.

Frodo, ao contrário, é o herói do conto popular. Singelo e despretensioso, Frodo é “pequeno” não apenas fisicamente: em seu caminho não há nenhum trono e tampouco uma noiva do povo dos elfos. E, por isso mesmo, é com ele que o leitor se identifica, sentindo como

2 A exemplo do que lemos em Propp, cujas 32 funções não aparecem necessariamente em todos os contos, os passos previstos por Campbell também não são todos vividos por cada um dos heróis míticos.

se fosse na própria pele, o cansaço diante da missão difícil demais, o desalento diante da guerra que avança rápido demais, o horror diante das dificuldades que exigem demais para serem vencidas. Frodo sente medo e dúvidas, é ferido, tem consciência de sua pequenez.

Tolkien coloca os dois heróis lado a lado, e esse paralelo serve de contraste, mas também de enriquecimento para ambos. E os caminhos dos dois se mostram invertidos: o herói épico tem trajeto ascendente, conquistando ao final um reino e uma princesa; o herói de contos de fadas segue trajeto descendente, caminhando rumo a um desfecho trágico e pessimista – ele inclusive falha em sua missão, pois não consegue destruir o anel –, que mais nos faz pensar em um Édipo, Beowulf ou outro herói desiludido.

Aragorn é personagem que corresponde à figura do desconhecido errante, daquele que “sai da sombra”, mostrando-se pouco a pouco e, com isso, ganhando em grandiosidade. Tal como o jovem rei Arthur, Galahad ou Beowulf, sua juventude é passada na obscuridade (Rivendell, depois exílio) e, tal como Aquiles, Hércules ou Teseu, sua ascendência envolve um elemento sobre-humano, imortal ou mágico. Enquanto herdeiro de Isildur, sua conexão com Sauron e o anel é direta. A espada – dada e/ou recebida – é outro motivo oriundo da tradição antiga. Arthur (Excalibur) e Sigfried também entram em cena no momento certo para iniciarem suas aventuras e proezas, e então a espada torna-se inseparável deles. Beowulf também precisa de uma espada – e uma espada especial (Nægling) – para derrotar a mãe de Grendel. Para Aragorn, a espada (Narsil) de Elendil, pai de Isildur, não apenas é símbolo de sua identidade e direito ao trono, mas metáfora de toda a sua trajetória.

Segundo Verlyn Flieger (2012, p. 149), a figura do rei com poderes de cura remonta à tradição celta, estando ligada à concepção de sacralidade do rei: do *verdadeiro* rei depende a fertilidade do solo e dos seres vivos, assim como a abundância em seu reino – rios, chuvas, florestas, ausência de pragas e desastres.

Frodo, porém, não é figura menor:

Apesar de [sua] aparência superficial Frodo, como Aragorn, incorpora elementos míticos e heroicos que fornecem muito da força da história de Tolkien. E também se estende por trás de Frodo uma longa linhagem de figuras míticas: ele está claramente ligado à morte de Arthur, à morte de Beowulf, ao semi-mítico Scyld Scefing das linhas iniciais de *Beowulf* e à figura extremamente simbólica do Rei Pescador. Frodo se torna mais do que si mesmo, mas é mérito de Tolkien, ao torná-lo grandioso, mantê-lo coerente com seus princípios. Frodo muda, mas ainda é o mesmo. Aquilo que é universal e simbólico é condensado no particular e literal. Frodo evoca as grandes figuras que estão por trás de seu ser, mas não é tragado por elas. Ele permanece Frodo. Ao colocar seus fardos sobre suas costas, Tolkien obteve sucesso ao sintetizar o medieval e o moderno, criando uma personagem que, ao mesmo tempo, se adequa aos padrões míticos e suscita a identificação e empatia que o leitor moderno espera da ficção³. (FLIEGER, 2012, p. 150)

Esses poucos exemplos atestam o quanto Tolkien recuperou e reaproveitou da tradição antiga. No outro extremo, porém, podemos igualmente localizar imagens e conceitos que tornam *O Senhor dos Anéis*

3 No original: Yet in spite of [his] surface appearance, Frodo like Aragorn embodies mythic and heroic elements which supply much of the strength of Tolkien's story. And there stretches behind Frodo too a long line of mythic figures. He is linked unmistakably to the dying Arthur, the dying Beowulf, the semimythical Scyld Scefing of the opening lines of *Beowulf*, and the highly symbolic figure of the Maimed king. Frodo becomes more than himself, but it is Tolkien's great gift that in enlarging Frodo he keeps him consistent with his beginnings. Frodo is changed, but he is yet the same. That which is universal and symbolic is condensed into the particular and literal. Frodo evokes the great figures that stand behind him, but he is not engulfed by them. He remains Frodo. In putting their burdens on his shoulders Tolkien has succeeded in synthesizing the medieval and the modern, creating a character who conforms to mythic patterns and yet evokes the identification and empathy which the modern reader has come to expect from fiction.

uma obra da tradição moderna ou mesmo contemporânea. Nesse sentido, a indústria armamentista de Saruman e sua fúria contra as árvores têm sabor de modernidade. Essas passagens associam-se ao Futurismo, às duas guerras mundiais, à Guerra Fria, enquanto a resistência da floresta nos remete à nossa consciência ecológica hoje, de um lado, mas também nossa visão mais complexa do tempo. Treebeard (Barbárvore) e as árvores de Fangorn falam uma língua que não apenas é referencial, mas conceitua todas as coisas no mundo e as concretiza. Daí ser uma linguagem que existe no tempo, mas igualmente como que o ignora.

Do ponto de vista narrativo, vale a pena chamarmos a atenção para uma pequena passagem no Livro quatro de *As duas torres*, quando Frodo e Sam estão às portas de Mordor e têm uma pequena pausa, durante a qual o diálogo recai sobre um tópico nada medieval ou antigo, mas muito contemporâneo. Sam, que sempre é fascinado por histórias de elfos, rememora a história de “Beren e Lúthien”; subitamente, ele percebe que ele e Frodo são parte daquela mesma história, ainda que em um outro momento dela. Em seguida Sam imagina um futuro em que um garoto pede que o pai lhe conte a história de Frodo e do anel; e aí esse pai pegaria um grande livro com letras vermelhas e negras, onde ela está registrada, e passaria a contar a história pedida.

Nesse episódio, Tolkien faz um personagem encarar a si mesmo como criatura ficcional, e faz toda a história em andamento ser parte de um imenso fluxo narrativo – em que mito, realidade (mundo primário) e efabulação/contação (mundo secundário) confluem e se confundem. Novo e velho não são mais distintos, e o hoje é parte do ontem, que por sua vez já integra o futuro. E *O Senhor dos Anéis* é história ainda em andamento, mas já impressa e nas mãos do leitor – que assim é a corporificação do ouvinte previsto por Sam. Estamos aqui diante de um jogo de reflexos no espelho, assim como diante de uma consciência muito depurada dos meandros da literatura.

Tamanho malabarismo com a ilusão de verossimilhança está à altura da “ironia romântica” teorizada por Friedrich Schlegel, que via nela uma consequência da soberania do autor sobre o texto e resultado de seu espírito crítico. O caráter ficcional é abordado e colocado em xeque, assim como o “caráter não ficcional” da realidade empírica. Tudo se torna narrativa; todos são ou serão personagens de histórias, que viverão para sempre graças ao livro e à palavra escrita. E Tolkien dá um passo além de Schlegel ao fazer um personagem prosaico – do quilate de um simplório hobbit – contracenar com criaturas nobres e míticas como os elfos. Ficam entrelaçados, assim, o alto e o baixo, o memorável e o inexpressivo.

Ainda cabe lembrarmos aqui da “fabricação” dos Uruk-hai por Saruman. Ela nos remete aos experimentos e manipulação do código genético e aos clones de hoje. Por outro lado, também nos faz pensar em narrativas míticas, como a criação indevida dos homens por Prometeu ou em contos populares sobre as frustradas tentativas do Diabo cristão em imitar Deus e dar vida a criaturas suas, conforme exemplifica “Os animais do Senhor e os do Diabo”, coletado pelos Grimm. No entanto, essa criação dos Uruk-hai – ou orcs potencializados – também revela matrizes literárias, como o *Frankenstein*, de Mary Shelley, ou mesmo *A ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells.

A criação de seres que se encontram na linha de intersecção com o monstruoso e animalesco, mas que são manipulados/escravizados pelo seu criador, vivendo em função das vontades e necessidades dele revelam em Tolkien uma preocupação primordialmente presente na ficção científica: a experimentação com seres vivos sem atendimento a considerações éticas. A preocupação com a ética e a defesa de uma perspectiva humanista também podem ser rastreadas em textos de vanguarda ou tendência modernista⁴. Contudo, é no âmbito da ficção

4 Na literatura alemã caberia lembrar aqui as peças *Os cidadãos de Calais* (Georg Kaiser) e *Os físicos* (Friedrich Dürrenmatt).

científica e do romance de fantasia (*Fantasy Novel*) que essa tendência floresce com maior intensidade, tanto em número como em grau. Mais especificamente, o subgrupo da *High Fantasy*, a qual teve suas primeiras fronteiras delineadas por Tolkien, destaca-se aqui. Também chamada de *Heroic Fantasy*, agrega ainda autores como George MacDonald, William Morris, Lord Dunsany e Michael Moorcock.

Dentre os traços mais expressivos da *High Fantasy* está a ambientação em época remota, notadamente medieval. Consequentemente, são textos que mostram um mundo com produção artesanal em vez de industrial, com a ação mágica em lugar do recurso tecnológico, e com uma ordem social aristocrática, que exclui preocupações nacionalistas e se organiza segundo normas sociais pautadas na hierarquia (ZANGER, 1982, p. 230). Celebrando virtudes morais e éticas como honra, coragem, lealdade, piedade, amor, inocência etc., trata-se de uma forma narrativa que se ampara em uma clara noção de Bem e Mal, a qual exige dos personagens e leitores a percepção desses opostos e uma nítida decisão por um lado ou outro (MOLSON, 1982, p. 86). Zanger (1982, p. 235) argumenta que a *High Fantasy* apresenta um mundo marcado por beleza, ordem, senso de comunidade, aspectos que muitos leitores modernos não encontram em sua realidade extraliterária. Por esse motivo, o romance de fantasia muitas vezes foi acusado de escapismo frente à realidade.

Devemos considerar, porém, que, ao criar mundos em que imperam esses valores tradicionais, as narrativas apresentam uma contrapartida à descrença e individualismo da vida contemporânea, representada nas páginas da literatura moderna, afirmando e defendendo valores positivos e ideais. Em Tolkien, os empenhos da Sociedade do Anel fundamentaram-se na cooperação entre povos diferentes e até antagônicos (anões e elfos), no altruísmo e sacrifício do indivíduo mais fraco (Frodo levou o anel para Mordor, e sua ferida nunca irá sarar), na disposição em lutar até a morte para preservar família, comunidade,

liberdade (hobbits arriscam tudo para salvar o Shire da escravidão por Saruman e Wormtongue).

Após a derrota de Sauron, quem sobe ao trono é Aragorn, um descendente e herdeiro de Isildur – que outrora havia vencido Sauron, mas pouco a pouco foi vencido pela ambição, tornando-se escravo do Anel. Enquanto o ancestral é personificação da fraqueza e egoísmo, seu descendente abstrai-se por longos anos dos holofotes devido à incertezas e receios. Ambos mostram que a “carne é fraca”, a despeito de toda bravura demonstrada no campo de batalha. Mesmo o mais heroico dos personagens de Tolkien tem suas falhas, seu lado tipicamente humano. Por isso mesmo nenhum dos heróis de Tolkien poderia vencer sozinho o formidável inimigo.

Podemos considerar tipicamente moderna a imagem de Aragorn contemplando a espada destrocada de Isildur: os fragmentos da arma apontam metaforicamente para a perda dos laços com a tradição, a consciência das próprias limitações – existentes ou imaginadas, não importa qual –, a sensação de impotência. Por outro lado, no entanto, Aragorn não está sozinho, pois, diferente dos protagonistas de Kafka ou de Samuel Beckett, em Tolkien a espera e as delongas não são em vão, e até nas Sendas dos Mortos o herói encontra ajuda para seu empreendimento final.

A salvação é produzida pela soma dos esforços de cada um, mesmo de figuras adversas, como Gollum. Sua destruição do Anel é providencial, porém perfeitamente coerente: Mal e Bem, enquanto conceitos ou abstrações, são nitidamente distintos em Tolkien. Isso não impede que um personagem como Gollum, com intenção malévola, egoísta, traiçoeira, possa paradoxalmente alavancar a aniquilação de Sauron. Esse gesto chancela sua trajetória fáustica e seu dilema existencial enquanto perverso e vítima ao mesmo tempo. Gollum não mostra que o crime compensa, mas, sim, que a piedade compensa.

Esses vários aspectos que discutimos acima deixam evidente o quanto as páginas de Tolkien destoam da postura cética, niilista e questionadora da tradição, que marca a literatura erudita de sua época, e ajudam a explicar a rejeição de obras como *O Senhor dos Anéis* por parte do cânone acadêmico. Esse cenário perdurou por várias décadas, mas atualmente encontra-se em franca revisão, inclusive no Brasil, onde já ganha corpo a bibliografia especializada sobre Tolkien e o romance de fantasia. Como vemos, Tolkien ampara-se na tradição, reformula a tradição e cria nova tradição. Antes de mais nada, Tolkien é literatura viva e eloquente, que a cada geração continua nos convidando a novas aventuras, a uma nova compreensão do fazer literário, e da nossa perspectiva frente ao anseio humano de entender a si a nosso mundo.

Referências

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento; Cultrix, 2007.

FLIEGER, Verlyn. *Green Suns and Faërie: Essays on J. R. R. Tolkien*. Kent: The Kent State University Press, 2012.

FÖRSTER, Nikolaus. *Die Wiederkehr des Erzählens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

GRIMM, Irmãos. Os animais do Senhor e os do Diabo. In: GRIMM, Irmãos. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. Tradução de Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, v. 6, p. 35-36, 1961.

HILLEBRAND, Bruno. *Theorie des Romans: Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1993.

MOLSON, Francis J. Ethical Fantasy for Children. In: SCHLOBIN, Roger C. (Ed.). *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Notre Dame: University of Notre Dame Press; Brighton: The Harvester Press, p. 82-104, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZANGER, Jules. Heroic Fantasy and Social Reality: *ex nihilo nihil fit*. In: SCHLOBIN, Roger C. (Ed.). *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Notre Dame: University of Notre Dame Press; Brighton: The Harvester Press, p. 226-236, 1982.

3

NOTAS SOBRE FANTASIA E REALISMO EM J. R. R. TOLKIEN

Mirane Campos MARQUES

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

Pois a Fantasia criativa se fundamenta no firme reconhecimento de que as coisas são no mundo assim como este aparece sob o sol; no reconhecimento do fato, mas não na escravização a ele. Assim fundamentou-se na lógica o absurdo que aparece nos contos e poemas de Lewis Carroll. Se as pessoas realmente não conseguissem distinguir sapos de homens, não teriam surgido contos de fadas sobre reis sapos (TOLKIEN, 2013, p. 53).

O fragmento acima surge em *Sobre Contos de Fadas* (2013) num momento em que Tolkien se empenha em rebater as críticas que caracterizam a Fantasia como ilegítima, associando-a ou a tolices infantis ou à mentira. Em ambos os casos tal caracterização se centra numa noção de racionalidade: por um lado, à criança (e aos “selvagens”)

é permitida a fantasia porque ela ainda não é completamente civilizada; por outro, não se considera racional a leitura de histórias que se sabe não serem verdadeiras ou ao menos parecidas com a realidade. Em apenas um golpe se desvaloriza o que, talvez, seja o traço mais específico da literatura: a ficcionalidade.

Segundo Luiz Costa Lima (1989), essa tendência de desvalorização da imaginação em literatura pode ser percebido já nas poéticas da Idade Média, surgindo, a princípio, ligada aos preceitos religiosos e de classe; mais tarde, porém, esse veto parece se manter, tendo, contudo, um outro motivador: o culto da razão (visto como capaz de fixar as normas eternas). Essa luta não se liga apenas a indagações estéticas, mas, segundo ele, à própria forma de organização do poder na sociedade do século XVIII, não mais regida pelo teocentrismo medieval. Na França do século XVIII, diz o crítico, a subordinação da poesia à razão parece estar fortemente vinculada a uma explicação política: os membros do estamento superior da sociedade absolutista viam na imaginação a presença de uma mente bárbara, indisciplinada, não-civilizada.

Tolkien, contudo, não apenas defende que não há nenhuma contradição entre fantasia e razão, como considera um absurdo a ideia de que a fantasia destrói a razão ou a insulta. O escritor sul-africano insiste que na fantasia não há a ignorância da realidade, pelo contrário, é a consciência do mundo tal como é que permite a criação de uma outra realidade, diversa de nosso mundo. Ou seja, a construção (e o entendimento) de uma fantasia depende do reconhecimento de seu teor de criação de um Mundo Secundário que se dá, evidentemente, na percepção das diferenças em relação ao nosso mundo. Na teoria tolkieniana, a fantasia é um direito humano que se liga a um caráter derivativo, imitativo no qual o homem se assume como (sub)criador e, assim, se aproxima do Criador. Trata-se, evidentemente, de uma formulação fortemente relacionada com as convicções religiosas do autor de *O Silmarillion*.

O conceito de “fantasia”, segundo Tolkien (p. 45-46), se constrói a partir de um cotejo com outras duas noções. Por um lado, a de “imaginação”, entendida como o poder mental de criar imagens; e, por outro, a de “arte”, considerada como a realização da expressão que confere à criação uma “consistência interna da realidade”. A fantasia surge, assim, para englobar tanto a noção de arte subcriativa, quanto uma estranheza ou maravilhamento presente na expressão e que deriva da imaginação. Em outros termos, a fantasia, enquanto conceito, precisa englobar a imaginação dotada de coerência interna, mas liberta da dominação dos fatos “observáveis” (ou seja, da verossimilhança em relação ao Mundo Primário). Essa formulação leva o escritor sul-africano a discordar do tom depreciativo utilizado por alguns críticos literários para se referir ao termo “fantasia”, afirmando que o fato de as imagens constitutivas de tais histórias não refletirem as imagens do Mundo Primário, na verdade, deveria ser encarado como um aspecto positivo e não negativo, pois a criação, nesse caso, é mais pura e mais potente. Apesar dessa maior potencialidade artística, a fantasia teria uma forte desvantagem: a dificuldade de obter sucesso na construção da coerência interna. Nesse sentido, Tolkien adverte que quanto mais as imagens e os rearranjos se distanciarem do Mundo Primário, mais difícil de se construir essa coerência. Essa dificuldade faz com que muitos autores construam essa nova realidade com material mais “sóbrio” (mais próximo ao Mundo Primário); em decorrência disso, a fantasia muitas vezes se mostra “rudimentar” (p. 47).

A discussão sobre o excerto escolhido como prefácio deste texto nos coloca frente a duas questões que são fundamentais para a discussão da literatura (e da teoria) tolkieniana: a da relação entre realidade e fantasia, isto é, a importância do conceito de imitação para qualquer obra literária na medida em que toda obra estabelece um diálogo com a realidade sem a qual não seria possível; a da concretização da imaginação

em realidade, ou seja, a construção de um Mundo que se apresente ao leitor como coerente ainda que seja essencialmente diverso deste em que vivemos. No primeiro caso, ressalta-se o vínculo necessário entre texto e contexto; no segundo, a capacidade do texto de se apresentar como distinto da realidade.

Pensando nessa dupla possibilidade faz-se instigante a diferenciação, proposta por C. S. Lewis, entre “realismo de representação” e “realismo de conteúdo”. Para ele, ninguém se recusaria a chamar de realistas procedimentos como “as especificações exatas de tamanho que são dadas pela mensuração direta em *Gulliver*” (LEWIS, 2009, p. 53), a “comparação com objetos bem conhecidos na *Divina Comédia*” ou a cena da obra de Chaucer em que o frade “enxota o gato do banco onde ele mesmo pretende se sentar”. Em todos esses casos, segundo Lewis, há “realismo de representação”, ou seja, “a arte de tornar algo mais próximo de nós, tornando-o palpável e vívido, por meio de detalhes precisamente observados ou nitidamente imaginados” (p. 53). No entanto, embora se perceba essas notas realistas, essas histórias, em si, não o são, pelo menos no sentido de algo provável. É essa perspectiva que determina o “realismo de conteúdo”. Logo, para o escritor britânico, “Uma ficção é realista de conteúdo quando é provável ou ‘fiel à realidade’” (p. 54). Nota-se, portanto, que os dois realismos são independentes, uma narrativa pode ter um e não ter o outro:

Podemos encontrar o de representação sem o de conteúdo, como no romance medieval; ou o de conteúdo sem o de representação, como na tragédia francesa (e em algumas tragédias gregas); ou os dois realismos juntos, como em *Guerra e paz*; ou nenhum realismo, como em *Orlando furioso* ou em *Rasselas* ou *Cândido* (LEWIS, 2009, p. 55).

A argumentação de Lewis possibilita a percepção de que o “realismo de representação” pode ser definido como uma série de procedimentos

(o autor britânico dá aqui um valor diferencial aos elementos descritivos) cujo objetivo é dar aos textos consistência enquanto os constrói como uma “realidade”. Aqui, o fundamental são os recursos utilizados para criar a impressão de “realismo”, mesmo quando não há “realismo de conteúdo”, isto é, quando os elementos narrados fogem de nossa percepção do que é possível ou provável de ocorrer em nossa realidade. No caso do “realismo de conteúdo” patenteia-se que os eventos e circunstâncias apresentadas sejam similares aos que poderíamos observar em nosso mundo.

Compreende-se, desse modo, que a fantasia, conforme postulada por Tolkien, torna o “realismo de conteúdo” prescindível na medida em que busca se livrar das amarras da realidade e dar asas à imaginação. Já em relação ao “realismo de representação” a situação é bastante diferente, pois ela se torna um dos elementos primordiais de afirmação e concretização de seu Mundo Secundário. É tendo em vista essa questão que, a partir desse momento, discutiremos um dos procedimentos que visam garantir o realismo em obras tolkienianas: o “fautor”. Para tanto, faremos referência, principalmente, a duas narrativas tolkienianas, *O Senhor dos anéis* e *Mestre Gil de Ham*. São histórias que ocupam posições distintas na produção tolkieniana. Esta última, publicada pela primeira vez em 1949, foi criada em meados da década de 20 como uma história para distrair seus filhos (e que ao longo do tempo foi recontada, ganhando complexidade), ocupando, atualmente, uma posição modesta na obra de Tolkien, uma vez que não se tornou um clássico como *O Hobbit* ou *O Senhor dos Anéis*, chamando atenção, contudo, pelo fato de, entre outras coisas, ser uma de suas obras situadas fora da Terra-média. *O Senhor dos Anéis*, por outro lado, surge a partir da demanda de uma continuação para *O Hobbit* (1937), sendo produzido entre os anos de 1936 e 1949, mas publicado (em três volumes) entre 1954 e 1955, transformando-se não apenas em um fenômeno editorial, mas também considerado um

dos maiores trabalhos de ficção do século XX¹. Apesar dessas diferenças, ambas, como veremos abaixo, são marcadas pela presença da estratégia do “fautor”, procedimento que historicamente se vincula à representação realista na literatura.

O autor escamoteado

Com o termo “fautor”, Tacca (1983, p. 38) designa um recurso literário, o da transcrição, cujo nascimento correspondeu à tentativa de “silêncio total e de eliminação do ‘autor’”. Há, para o crítico, uma constante tensão no romance que resulta do conflito entre as vozes do narrador e do autor em que ora uma ora outra dessas entidades é escamoteada. Um dos principais modos pelos quais o autor perde espaço para o narrador é quando ele “*retro-cede*, dá um passo atrás, e situa-se *antes* do romance, no seu pórtico, no seu frontispício, na *Advertência do Editor*” (p. 38). Trata-se, como informa Tacca, de um recurso de amplas possibilidades literárias contemplando, por um lado, desde narrativas epistolares ao narrador que se coloca como um “‘editor’ de uns papéis (encontrados num desvão, numa hospedaria, numa farmácia)” (p. 39) e, por outro, desde histórias que teriam sido simplesmente copiadas fielmente a aquelas que foram traduzidas, montadas ou reescritas pelo transcritor.

Esse recurso é vinculado por Tacca à procura pela objetividade e pela verossimilhança, ou seja, busca tanto a imparcialidade do autor, quanto o acúmulo de provas da “realidade” do documento. A noção de “documento” aqui é bastante instigante, pois ela atesta a realidade (e a oficialidade) do texto na ausência desta, ou seja, ele é a comprovação da existência de uma realidade (ou de um fato) na sua ausência, pois ela não mais existe a não ser enquanto narrativa sobre essa realidade. Em se tratando de narrativas de fantasia chama particularmente atenção a capacidade de desvincular o

1 Ver KYRMSE (2003) e SHIPPEY (2000).

recurso ao “documento” da ancoragem no que se poderia chamar de “nossa realidade”. Destaca-se, nesse sentido, o frontispício de *A Sociedade do Anel* (TOLKIEN, 2001, p. ii-iii) em que se verificam runas e caracteres fëanorianos nas partes superiores e inferiores das páginas, respectivamente, que, conforme tradução para o português, significam: “O SENHOR DOS ANÉIS TRADUZIDO DO LIVRO VERMELHO do Marco Ocidental por John Reuel Tolkien. Aqui está contada a história da Guerra do Anel e do retorno do Rei conforme vista pelos hobbits” (p. v). Essa referência, anterior ao romance propriamente dito, coloca o escritor (Tolkien) como o tradutor do “Livro Vermelho do Marco Ocidental” o que, por um lado, coloca a história de *O Senhor dos Anéis* como algo cuja realidade existe por si só, independentemente do seu autor; e, por outro lado, busca tornar difusa a própria noção de autoria. Situação semelhante pode ser observada no prólogo:

Em grande parte, este livro trata de hobbits, e através de suas páginas o leitor pode descobrir muito da personalidade deles e um pouco de sua história. Informações adicionais podem ser obtidas na seleção feita a partir do Livro Vermelho do Marco Ocidental, já publicada sob o título de *O Hobbit*. Essa história originou-se dos primeiros capítulos do Livro Vermelho, escritos pelo próprio Bilbo, o primeiro hobbit a se tornar famoso no mundo todo, e chamados por ele *de Lá e de Volta Outra Vez*, porque relatavam a sua viagem para o Leste e sua volta (TOLKIEN, 2001, p. 1).

Nos termos da teoria de Tacca (1983), esse procedimento pode ser ligado a estágios tanto da “progressiva eliminação do ‘autor’” (p. 54), em que o autor se exila no prólogo, quando da “crescente busca pela objectividade” (p. 55), em que “o autor declara não o ser, e sim um mero transcritor”². Dessa maneira, a obra propõe ao leitor um engenhoso

2 Tacca afirma que há três aspectos diferentes que devem ser levados em consideração a respeito do autor-transcritor. Primeiro, como ele indica a progressiva eliminação do autor, segundo três etapas: a) o autor surge no prólogo; b) não há sequer prólogo; c) o autor surge

artifício por meio do qual imputa a existência da narrativa aos próprios personagens, conferindo a ela, portanto, um tom testemunhal que tende a legitimá-la. Em certa medida, é como se não se tratasse de uma ficção, mas de uma espécie de biografia dos personagens, principalmente se levarmos em conta que os autores do Livro Vermelho são as personagens Bilbo, Frodo e Sam.

Trata-se de um procedimento que pode ser entendido como “realista”, uma vez que aposta no arrolamento de “documentos” (na obra de Tolkien destaca-se ainda o recurso a mapas e até mesmo o tom informativo do “Prólogo” em que se descrevem a vida e os costumes dos hobbits), ou seja, de textos que comprovam algo a realidade da história, a sua pré-existência em relação a sua própria criação. No entanto, como argumenta Tacca a respeito das transcrições, esse procedimento se revela essencialmente artificioso e convencional, pois, no fundo, nada mais é do que a inversão da ordem estabelecida: “No romance tradicional (de autor-relator) a essência precede a existência [...] Trata-se sempre do romance de um romancista. Nos de autor-transcritor pretende-se que seja o contrário: o documento [...] é antes de alcançar existência literária” (TACCA, 1983, p. 56-57, grifo do autor). Contudo, ainda segundo o estudioso argentino, nos casos de autor-transcritor esses “documentos” estão sempre na berlinda, destinados a viver sob a efígie da autodestruição:

[...] se as lê o leitor prático, não literário, descobre imediatamente a sua mentira: o documento não é documento, nem o diário diário. E se as lê o leitor

na Nota do Editor. Segundo, refere-se à crescente busca da objetividade, dando-se também em três etapas: a) autor que dá juízos e opiniões; b) autor que desaparece do relato; c) autor que nega sua condição e se declara um “mero” transcritor. Terceiro, como pode ser lida como a “extrapolação dos antigos relatos incrustados” (p. 55), também em três etapas: a) uma história é inserida dentro de outra principal; b) as composições com “moldes” como o *Decameron*; c) a moldura se reduz ao procedimento do “editor” de papéis encontrados.

literário, literaturaliza-as. Por outro lado, libertos de toda pretensão realista, estes romances põem em evidências os signos do código narrativo (TACCA, 1983, p. 57).

Segundo tal perspectiva, o recurso à transcrição, na realidade, revela a textualidade do documento, colocando em xeque, neste caso, a ideia de Christine Brooke-Rose (1981, p. 245) de que as técnicas do realismo tornam o maravilhoso mais pesado, mudando o seu gênero. Na verdade, poder-se-á argumentar o contrário: ao incorporar um recurso como esse, as narrativas de fantasia (assim como as maravilhosas e as fantásticas) tiram o peso desses “documentos” justamente por revelá-los simplesmente como textos que, como tantos outros, são criados com determinados objetivos. A verossimilhança que esse recurso objetiva está vinculada não à semelhança à realidade, mas a um discurso da realidade: “aquele que tem vigência na *opinião comum*, ávida de ‘documento’” (TACCA, 1983, p. 59). É como se se estabelecesse um choque entre as ideias de, por um lado, documento, entendido como um texto cujo objetivo é a comprovação e; por outro lado, ficção, que, na opinião de Tacca, “constitui-se a partir de uma aceitação total, de um crédito irrestrito na palavra do narrador” (p. 57). Nesse contexto a ficção parece sempre se impor: por um lado, se utiliza do documento como um discurso de realidade que reforça a sua verossimilhança; por outro, sub-repticiamente indica a condição de discurso (e não de verdade) do documento.

Essa dinâmica da relação entre documento e ficção, especialmente quando relacionada a textos literários, foi uma problemática que muito interessou a Tolkien, particularmente no que tange à inversão desse processo, ou seja, a apropriação de artefatos literários como “documentos históricos”. O escritor sul-africano se opunha energicamente a esse tipo de leitura. Para Tolkien, as narrativas resistem ao tempo, são lidas e relidas por inúmeras gerações, porque são magistralmente construídas, contadas (portanto, pelos seus atributos propriamente literários), e não

especificamente por conter alguma informação histórica. Em outras palavras, não é o interesse histórico, sociológico, antropológico que mantém vivas as narrativas literárias, mas a habilidade com que foram narradas. Tal posicionamento pode ser visto, por exemplo, em seu ensaio sobre *Beowulf*:

The illusion of historical truth and perspective, that has made *Beowulf* seem such an attractive quarry, is largely a product of art. The author has used an instinctive historical sense [...] but he has used it with a poetical and not an historical object (TOLKIEN, 2006a, p. 7).

No fragmento acima o autor de *O Senhor dos Anéis* destaca o valor literário de *Beowulf* e critica aqueles que tendem a considerá-lo apenas como um documento. Essa era a atitude de Tolkien enquanto estudioso e também enquanto escritor, como se observa em *Mestre Gil de Ham*, texto no qual ironicamente critica aqueles que negligenciam a literariedade dessas narrativas, dando relevo unicamente ao seu caráter documental. Tal problemática surge logo no prefácio onde, utilizando-se do procedimento do “autor transcritor” (TACCA, 1983, p. 38), o escritor nos fala sobre o interesse que o relato sobre Mestre Gil poderia ter:

Um motivo para apresentar uma tradução desse interessante relato, passando-o do seu latim insular para o idioma moderno do Reino Unido, pode ser a visão de época que ele nos proporciona, num período obscuro da história da Grã-Bretanha, sem mencionar a luz que lança sobre a origem de alguns topônimos difíceis. Há quem considere o caráter e as aventuras de seu herói interessantes por si mesmos (TOLKIEN, 2004, p. 1).

Verifica-se um posicionamento irônico nesse trecho tanto no que se refere à utilização do recurso ao autor-transcritor quanto na referência aos tipos de leitor. No primeiro caso, a ironia se dá pelo uso diferenciado do procedimento do “autor transcritor” contrário à tradição desse

recurso retórico marcada pela busca de uma aproximação com o texto documental, que corresponde a uma luta contra a ficção e uma busca de deslitteraturalizar (TACCA, 1983, p. 37) a literatura. A obra de Tolkien, ao invés de utilizar esse procedimento a fim de fincar pé na historicidade do relato, acaba por marginalizar essa relação entre literatura e história, pois ao construir uma narrativa onde o sobrenatural é fundamental, o autor não se submete a uma “realidade” previamente instituída, mas se torna o criador de uma realidade cujo referente se perde (ou que não pode ser comprovado). Nesse sentido, ao invés de buscar uma deslitteraturalização da narrativa, *Mestre Gil de Ham* se apresenta como uma espécie de elogio à ficção, seja pelo recurso a seres maravilhosos, seja pela relação que mantém com outros textos, tais como o romance de cavalaria e os contos de fada em que o sobrenatural é um elemento primordial (ou pelo menos constante). A ironia se dá, portanto, ao utilizar o procedimento do “autor transcritor” em um sentido inverso do comum, ou melhor, em um sentido “não-realista”, em que não se ressalta a relação do texto com a realidade, pelo menos não com a realidade ordinária.

No que diz respeito ao leitor, o fragmento citado permite vislumbrar pelo menos dois tipos: o primeiro – que, por falta de nome melhor, chamaremos de “leitor-artifícioso” – é aquele que lê o texto literário em busca de elucidações históricas, ou seja, em busca da “visão de época que ele nos proporciona, num período obscuro da história da Grã-Bretanha”; o segundo – que chamaremos de “leitor-fruidor” – é aquele que lê pelo prazer da leitura, este considera “o caráter e as aventuras de seu herói interessantes por si mesmos”. A partir do posicionamento de Tolkien a respeito de *Beowulf* pode-se depreender que ele se identifica com este último tipo, ou seja, com aqueles leitores que leem textos literários por sua qualidade e não os usam como um mero trampolim para observações outras. A determinação dessa preferência, bem como a leitura de *Mestre Gil de Ham*, levam a compreender que, nesse caso, a ironia se manifesta

pela relação invertida entre os dois tipos de leitor, pois, embora no prefácio o autor dê um maior destaque ao leitor-artificial, a narrativa tolkieniana parece se dirigir ao outro tipo de leitor.

Um dos elementos que dão suporte a essa crítica dos “leitores artificiais” e que corroboram com a ideia de um elogio da ficcionalidade é a presença e o tratamento dado ao bacamarte na narrativa, isso porque, por um lado, ele reforça a ligação de *Mestre Gil de Ham* com os romances de cavalaria e, por outro, destaca a sua “irrealidade”.

Pode-se dizer que a referência ao bacamarte aproxima *Mestre Gil de Ham* dos romances de cavalaria no que tange ao anacronismo. Cabe ter em conta que os romances de cavalaria, de modo geral, foram escritos nos séculos XII, XIII, ou ainda mais tarde, mas se situam cronologicamente nos séculos V ou VI. Desse modo, as novelas cavaleirescas, muitas vezes, estão vinculadas ao modo de pensar, de vestir etc., do momento em que são escritas e não do momento do enunciado. Disso resultam inúmeros anacronismos, ou seja, “erros” de cronologia, ao atribuir-se a uma dada época ou personagem ideias e sentimentos que são de outro período ou ainda representar costumes e objetos que não são próprios de determinado tempo.

Na narrativa tolkieniana, ao contrário do que ocorria naqueles romances medievais, a inserção do bacamarte é um anacronismo consciente como se pode ver nesse fragmento de uma carta escrita por Tolkien: “na Ilha da Grã-Bretanha, arqueologicamente falando, pode não ter havido coisa alguma remotamente parecida com uma arma de fogo” (TOLKIEN, 2006b, p. 131). A inserção desse anacronismo em sua narrativa aponta, justamente, para a existência desse elemento nos relatos cavaleirescos e, nesse sentido, a sua obra se aproxima dessas histórias, por outro lado, ao “exagerar” em seu anacronismo, Tolkien acaba desvendando esse mesmo aspecto, como se estivesse pondo a nu essa característica daquelas obras e expondo-as a uma perspectiva crítica

que trata de denunciar a sua ficcionalidade. Marca-se, portanto, o caráter dúplice da paródia vista por Linda Hutcheon (1989) como uma aproximação com distanciamento crítico. Se nas antigas narrativas os anacronismos eram “erros de cronologia” e acabavam por revelar a ficcionalidade do texto, em *Mestre Gil de Ham* esse anticronismo “forçado” torna-se um procedimento literário de desrealização da historicidade do relato. No mesmo sentido, caminha a definição do que é um bacamarte, pois ela é realizada a partir da citação de um trecho do *Oxford English Dictionary* segundo o qual:

Um bacamarte é uma arma curta de cano longo que atira muitas bolas ou metralha, capaz de efeito destrutivo a uma distância limitada e sem mira exata. (Hoje, ultrapassada nos países civilizados por outras armas de fogo.) (TOLKIEN, 2004, p. 9).

Além de uma definição de dicionário posterior à época em que se passam os acontecimentos, o narrador destrói a própria ilusão do recurso ao autor-transcritor ao fazer referência a um momento da enunciação em que o bacamarte é um anacronismo no sentido contrário, ou seja, no tempo do enunciado ele está cronologicamente deslocado porque ainda não existia; no tempo da enunciação ele também já não existe (exceto como peça de colecionador), pois foi ultrapassado por outras armas mais modernas. A crítica, nesse contexto, tem um duplo alcance: primeiro, atinge os próprios romances de cavalaria ao revelar uma de suas idiossincrasias; trata-se, portanto, de um procedimento que chama a atenção para o modo como essas narrativas eram criadas, para as suas particularidades, em especial a falta de rigor histórico³ que as caracterizam; segundo, atinge as leituras artificiosas, pois o que se revela nessa crítica

3 Essa falta de rigor histórico, evidentemente, não deve ser entendida como simplesmente negativa. Da perspectiva tolkieniana, a narrativa literária não tem, de fato, um compromisso com a realidade (ou com a história), mas unicamente com a sua coerência interna.

é a “irrealidade” dessas histórias que, mais do que retratar uma época, buscavam encantar seus leitores com aventuras fascinantes, sugerindo que quem tem interesse pelas obras literárias apenas por seu “caráter histórico” não tem, na realidade, interesse por literatura.

Tanto em *O Senhor dos Anéis* quanto em *Mestre Gil de Ham* o recurso ao “fautor” – ou seja, à projeção da narrativa como um documento – parece ter como objetivo acrescentar objetividade e verossimilhança ao relato, seja pelo apagamento da figura do autor, seja pela aproximação com um discurso de realidade, ou, em outros termos, um discurso aceito, legitimado. Deve-se ressaltar, no entanto, que se o procedimento e os objetivos parecem ser semelhantes, há uma particularidade que deve ser destacada. No caso de *Mestre Gil de Ham* a própria discussão em torno da condição de documento da narrativa é um elemento fundamental, essa obra de Tolkien sugere uma discussão em torno da relação entre história e ficção, ou melhor, entre leituras “historicistas” e “literárias” da literatura, defendendo a última. É particularmente instigante que, para realizar tal defesa, a narrativa se apresente como um documento e ironicamente indique que essa característica é a que a torna interessante. Talvez seja ainda mais chamativo tanto o fato de ela recorrentemente apresentar anacronismos indicando a sua impropriedade histórica (principalmente quando se considera que essa seria uma das suas mais importantes qualidades), quanto a circunstância de a narrativa nos apresentar seres sobrenaturais (dragões, gigantes, animais falantes) “enraizando-os” historicamente como parte da história da Grã-Bretanha. Essas duas últimas características, na verdade, colocam em destaque a tensão entre ficcional e documental no texto, na qual o primeiro termo sempre sai valorizado.

No entanto, a presença dos anacronismos e dos seres sobrenaturais não implica, em *Mestre Gil de Ham*, a quebra da verossimilhança, isso porque, como adverte Todorov, esse conceito não provém de uma

relação entre o discurso e o real (ou entre o discurso e o seu referente), “mas com o que a maioria das pessoas julga ser o real, por outras palavras, está em relação com um outro discurso” (TODOROV, 1979, p. 97). A verossimilhança é aqui costurada tanto pela coerência interna da narrativa, quanto pelo seu diálogo com o romance de cavalaria, com os contos de fadas e, também, pela sua apresentação como documento. Apesar disso, impõe-se entre essa narrativa e *O Senhor dos Anéis* a diferença de que aquela, mesmo que difusamente, se inscreve em uma relação direta com o “nosso mundo”, situando a história, como afirma Christina Hammond na “Introdução” ao livro, entre o século III (reinado de Coel) e o VI (com o surgimento dos Sete Reinos Anglo-Saxões).⁴ Tal circunstância, na realidade, aproxima essa narrativa tolkieniana mais do gênero maravilhoso do que da fantasia, uma vez que não se observa um Mundo Secundário propriamente dito, pelo contrário, nota-se a integração, a harmonia, entre o que entendemos por “sobrenatural” e o “mundo primário”⁵.

Em *O Senhor dos Anéis* ocorre o oposto, pois tal narrativa não postula uma relação necessária com a nossa realidade. Não há aqui nenhum tipo de questionamento da relação entre literatura e documento porque, em grande parte, a história se serve da condição de o texto ser documento antes mesmo de ser literatura (se é que isso faz sentido), ou seja, trata-se de um artifício por meio do qual se reforça a existência da narrativa (como testemunho, como história, como “biografia”, como crônica de viagem, como se queira) previamente a sua condição de ficção. Cria-se, dessa maneira, uma situação tal em que a existência do Mundo Secundário está, por um lado, condicionada ao documento (que é a própria história)

4 Para Hammond, no entanto, “isso não faz diferença. A intenção era que *Farmer Giles of Ham* não pertencesse a nenhuma época histórica específica além ‘daquela época, agora distante, ainda era afortunadamente dividida em muitos reinos’” (TOLKIEN, 2004).

5 Em relação à distinção entre maravilhoso e fantasia, vide Marques (2015).

que “comprova” a sua existência; e, por outro, à coerência interna da própria narrativa que nos é apresentada como sendo contada pelos próprios personagens.

O recurso ao “fautor” aqui assume uma noção mais plena, é como se a voz do transcritor surgisse somente no frontispício e no prólogo como o tradutor da história, no mais alega-se que a autoria se deve a Frodo e a Sam. Portanto, esse procedimento atua no sentido de, no início, reforçar a verossimilhança da história, mas, conforme adentramos na narrativa propriamente dita, é a voz do contador da história (um narrador observador), sua autoridade e a coerência do enredo que capturam a atenção do leitor e que garantem a verossimilhança da narrativa.

Faltas e presenças

Tendo em vista o que foi apresentado, temos que finalizar este texto atentando para a circunstância de que o jogo de presença e ausência no binômio realidade/ fantasia surge como algo inseparável, pois, em termos literários, a separação entre esses dois conceitos se torna artificial, como argumenta, aliás, Plank:

Se nós admitirmos que a existência da fantasia é um dos termos da dialética fantasia/realidade, também deveremos admitir que a existência da realidade é um dos termos dessa dialética e que os dois termos encontram sua síntese na imaginação que é a base epistemológica das percepções, aquele aparato que constrói o mundo como mundo, seja esse mundo o da ciência newtoniana, o da literatura ou o mundo dos sonhos e da fantasia (PLANK, 1985, p. 77, tradução nossa)⁶.

6 No original: If we admit that the existence of *fantasy* is as one term of the dialectic fantasy/reality, we must also admit that the existence of *reality* is as one term of dialectic and that the two terms find their synthesis in the imagination that is the epistemological basis for perceptions, that apparatus that constructs the world as world, whether that world is the world of Newtonian science, the world of literature, or the world of dreams and fantasy.

Postula-se ser impossível para a literatura captar esses dois elementos como essencialmente distintos porque ela própria é invenção e não realidade⁷, não importando o quão realista ela ou os eventos nela apresentados sejam. É segundo essa perspectiva que Cersowski (1985, p. 23) vai afirmar que “There is no natural reality at all, and there cannot be any supernatural dimension either. Instead, ‘All is fantasy’, for everything is constituted through the perspective of an individual.”⁸. Esse tipo de posicionamento admite que tudo é apreendido segundo pontos de vista particulares que transformam a “realidade” ainda que se busque “capturá-la” como ela é. A ideia de que não existe realidade (nem fantasia), no entanto, deve ser relativizada: não se trata de negar a existência da “realidade”, mas de apontar para o fato de que ela só pode ser comunicada enquanto discurso; seu acesso está, em certa medida, condicionado aos discursos, às narrativas, sobre ela.

Segundo tal perspectiva, mesmo os textos nos quais se observa o “realismo de conteúdo”, observa-se um abismo entre o discurso e a realidade. Por outro lado, contudo, aquelas narrativas que fogem desse realismo, ainda assim, estabelecem invariavelmente conexões com a (nossa) realidade, mesmo que esta esteja ausente em sua história.

Em relação ao recurso ao futor, como vimos acima, podemos dizer que a escamoteação do autor (apresentado como tradutor) acaba se transformando numa espécie de marca estilística da obra tolkieniana. Dessa maneira, ironicamente, o que era uma pretensa ausência se transforma em presença ostensiva, em marca individual. Algo semelhante ocorre em relação à apresentação do texto literário como documento, seja em *O Senhor dos Anéis*, seja em *Mestre Gil de Ham*. Tal procedimento

7 Embora seja uma realidade, ela é, acima de tudo, linguagem.

8 Não há nenhuma realidade natural e não pode haver nenhuma dimensão sobrenatural também. Pelo contrário, “Tudo é fantasia”, pois tudo é constituído por meio de uma perspectiva individual.

que, em princípio, traz maior verossimilhança ao relato, na medida em que o transforma em algo cuja existência é anterior a sua criação literária, acaba por revelar a própria condição de discurso dos documentos, transmutando-os em artefatos literários.

Ao apresentar-se como documento as fantasias de Tolkien recorrem a um procedimento largamente utilizado pela literatura em que predomina o “realismo de conteúdo”, mas acaba por revelar como esse realismo é permeado por recursos literários artificiais, engenhosos, que garantem a sua verossimilhança, para além do fato de que tal literatura imita a realidade. É, portanto, como quer Tolkien, a capacidade de criar, racional e argutamente, uma realidade que torna uma fantasia (e uma ficção) instigante, mesmo quando essa realidade escapa àquela com a qual nos deparamos diariamente. Dessa maneira, ainda que os eventos narrados em *O Senhor dos Anéis* e *Mestre Gil de Ham* se afastem daqueles que seriam possíveis em nossa realidade e, no caso do primeiro, do que reconhecemos como nosso mundo, tais obras são construídas com tal coerência que sua realidade interna faz sentido para nós, racionalmente. Isto é, aprendemos a admirar e aceitar tais obras como uma realidade própria, o que, na percepção tolkieniana, não implica a negação ou o desconhecimento da realidade, mas, pelo contrário, a capacidade de se libertar dela e criar algo novo. É essa noção que Tolkien chama de subcriação, entendida não só como um direito, mas como um aspecto próprio da condição humana que, para o escritor sul-africano, anseia pela possibilidade de se tornar um criador (como muitos de seus personagens: Aulë, Melkor, Fëanor), ainda que essa criação seja derivada.

Referências

- BROOKE-ROSE, Christine. The Evil Ring: Realism and the Marvelous. In BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 233-255, 1981.
- CERSOWSKY, Peter. The Copernican Revolution in the History of Fantastic Literature at the Beginning of the Twentieth Century. In COLLINS, Robert A.; PEARCE, Howard D. (ed.). *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. London: Greenwood Press, p. 19-26, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KYRMSE, Ronald Eduard. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LEWIS, Clive Staples. *Um experimento na crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- MARQUES, Mirane Campos. *Uma história que não tem fim: um estudo sobre a fantasia literária*. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto.
- PLANK, W. G. The Imaginary: Synthesis of Fantasy and Reality. In COLLINS, Robert A.; PEARCE, Howard D. (Orgs.). *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Londres: Greenwood Press, p. 77-81, 1985.
- SHIPPEY, Thomas Alan. *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2000.
- TACCA, Oscar Ernesto. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, p. 95-102, 1979.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. Beowulf: the Monsters and the Critics. In TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Londres: Harper Collins, p. 1-26, 2006a.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 122] Para Naomi Mitchison. In CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra Editora, p. 131-132, 2006b.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Mestre Gil de Ham*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Sobre Contos de Fadas. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Kymse. São Paulo: Martins Fontes, p. 1-79, 2013.

4

A CONSTRUÇÃO DO MARAVILHOSO NO CONTO DE FADAS, NA FÁBULA E NO ROMANCE: “CHAPEUZINHO VERMELHO”, “A CIGARRA E AS FORMIGAS” E *O HOBBIT*

Stéfano STAINLE

Este trabalho tem por objetivo identificar e analisar aspectos comuns utilizados na construção das narrativas de três gêneros distintos, mas que mantêm sua raiz comum no que tange à imaginação e ao pacto ficcional com o leitor. O maravilhoso é o viés teórico pelo qual se pode reconstruir um caminho comum entre o romance de fantasia, o conto de fadas e as fábulas. Para tal construção, elegeu-se alguns pontos nos quais se ancorarão as reflexões teóricas desta breve discussão, sendo eles *Introdução à literatura fantástica (Introduction à la littérature fantastique, 1970)*, de Tzvetan Todorov, *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas (La amenaza de lo fantástico: aproximaciones teóricas, 2013)*, de David Roas, e *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso (2011)*, organizado por Karin Volobuef, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Norma Wimmer. Em um último momento, intentar-se-á refletir sobre o maravilhoso como condição de criação do *legendarium* de J.

R. R. Tolkien, mais propriamente na narrativa de *O Hobbit* (*The Hobbit*, 1937) e sua capacidade de amalgamar diferentes gêneros literários.

O primeiro elemento comum a todos os gêneros aqui elencados para construir a discussão sobre a manifestação do maravilhoso na literatura – o conto de fadas, o romance e a fábula – é a origem incerta de suas formas e, principalmente, a impossibilidade científica de se precisar o local e a data específica de sua primeira manifestação escrita – embora alguns pesquisadores ainda insistam em atribuir-lhes “origens”, essas ou aquelas datas e localidades específicas. As fábulas e os contos de fadas pertencem às tradições orais de diferentes culturas e se manifestam nas mais diversas datas, tendo se difundido mundialmente somente depois da invenção da imprensa no século XV. O romance também compartilha dessa linha histórica de desenvolvimento, embora o caminho seja mais tortuoso e espinhoso em relação às discussões teóricas no campo da literatura. Não é possível apontar, com precisão e certeza científicas, em qual data ou cultura surgiu o embrião do romance; não se pode demarcar quando foi que o gênero começou a se desenvolver e a apresentar características específicas tais quais as conhecidas e reconhecidas nos dias atuais. Especificamente em relação ao gênero romance, o que realmente interessa para a discussão que aqui se propõe é o fato de que ele carrega, até a contemporaneidade, a característica da imaginação e do pacto ficcional com o leitor, mesmo depois de ter sido alvo de ataques e de ter sido confundido com História poucos séculos atrás, no continente europeu.

Ao que parece, o maravilhoso pode ser lido como ponto comum entre as narrativas dos diversos gêneros acima elencados, independentemente de sua origem temporal ou espacial. Tal hipótese será brevemente analisada adiante, a fim de que a presente reflexão corrobore o enriquecimento não só das leituras teóricas de tais gêneros literários, como também o viés teórico que aborda as manifestações

do maravilhoso no campo da literatura. Para chegar aos objetivos de análise propostos acima, primeiramente serão apontadas e discutidas as definições de maravilhoso e, em seguida, textos de cada um dos gêneros em questão serão trazidos a título de exemplo e análise. As análises se deterão mais nos gêneros fábula e conto de fadas, sendo o romance tolkieniano e as narrativas mitológicas aportes em uma tentativa de leitura comparada com esses dois primeiros gêneros literários.

Tzvetan Todorov talvez seja o mais conhecido teórico da literatura fantástica entre os pesquisadores brasileiros e, atualmente, em nível mundial. Em uma de suas primeiras afirmações, o pensador diz que:

[o] texto literário não entra em uma relação referencial com o 'mundo', como o fazem frequentemente as frases de nosso discurso cotidiano, não é ele 'representativo' de outra coisa senão de si mesmo [...] o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, só pode ser válido com relação às suas próprias premissas. (TODOROV, 2010, p. 14)

Através dessa afirmação, Todorov postula a primeira condição para o mergulho do leitor no universo do maravilhoso, ou seja, a aceitação de que outras leis, diferentes das leis que regem a realidade empírica humana, podem ser coerentes e coexistentes de um modo paralelo às leis da realidade científica aceitas no planeta Terra. Não que a literatura maravilhosa possa apartar-se por completo de sua relação com a realidade física, uma vez que está sujeita ao uso da linguagem e, como se sabe, a linguagem faz parte da realidade empírica do mundo. Essa nova realidade existe, muitas vezes, tal como a conhecemos, mas apropria-se de novas dimensões desconhecidas pelas leis que regem a racionalidade humanidade.

Outro argumento voltado à literatura fantástica em geral, mas que pode ser aplicado especificamente ao maravilhoso, é o de que:

[a] linguagem literária é uma linguagem convencional em que a prova de verdade é impossível: a verdade é uma relação entre as palavras e as coisas que estas designam; ora, em literatura, estas 'coisas' não existem. Ao contrário, a literatura conhece uma exigência de validade ou de coerência interna [...] *toda* a literatura escapa à categoria do verdadeiro e do falso. (TODOROV, 2010, p. 91, grifo do autor)

Se a literatura é uma convenção de crença entre o leitor e aquilo que está escrito, então o pacto ficcional faz parte de toda e qualquer relação entre leitor e texto literário. Esse pacto é um dos pré-requisitos para que se identifique o maravilhoso, mas também pode ser verificado em qualquer tipo de ficção, uma vez que ocorre em todo ato de leitura – considerando-se a ideia de que a língua é virtual, arbitrária e convencional. O que, de fato, ocorre com o maravilhoso vai para além do simples pacto ficcional, pois além de acreditar naquilo que está escrito (pacto ficcional), o leitor ainda tem que se esforçar para imaginar, muitas vezes, seres, coisas, tempos e espaços que não possuem correspondência com o mundo real, o que expande a simples correspondência entre palavra e objeto designado. Há a suspensão voluntária da descrença e o esforço para plasmar um mundo totalmente diferente, que funciona sob leis próprias, muitas vezes inconcebíveis fora do universo ficcional em que se manifesta.

Todorov, em seu estudo sobre a literatura fantástica, cria um esquema de interpretação de forma que a reação, tanto das personagens como dos leitores, determina o tipo de texto e efeito por ele causado. Por exemplo, quando a hesitação experimentada diante de um fato sobrenatural permanece ambígua, tem-se o fantástico, mas quando se escolhe uma alternativa, e a hesitação se desfaz, já não se está mais no campo do fantástico, mas sim nos reinos do estranho ou do maravilhoso. Conforme Todorov,

[o] fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à

personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo *[sic]* uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2010, p. 47-48)

Para Todorov, o maravilhoso depende, então, da aceitação das novas leis apresentadas pelo universo ficcional. Se há uma incerteza diante da aceitação ou não, o fantástico domina a cena. O autor ainda dedica boa parte de seu estudo ao maravilhoso puro, condição perfeita de manifestação do sobrenatural aceito. Para tal conceito, elenca várias manifestações de maravilhoso que escapam à definição de maravilhoso puro. Em resumo, sabe-se que o maravilhoso puro se manifesta se os fenômenos sobrenaturais não causarem surpresa e se não receberem explicações racionais até o fim da narrativa. Se o sobrenatural provocar surpresa ou receber algum tipo de explicação racional, então não pertencerá ao campo do maravilhoso puro. “O maravilhoso realiza esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente” (TODOROV, 2010, p. 92), ou seja, o leitor sabe que o sobrenatural com o qual está lidando não existe no mundo físico, mas se deixa reger por leis diferentes a fim de compreender e se deleitar com essa nova condição, essa nova proposta de realidade, no momento da leitura.

Complementando o que se vem discutindo, David Roas afirma que:

a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural.

E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p. 31)

Desse modo, o fantástico possui um compromisso estrutural com o sobrenatural e um compromisso estético com a percepção da realidade do leitor envolvido no ato da leitura. Em termos de recepção,

diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O senhor dos anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. Cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocado como algo normal, “real”, dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não o confrontamos com nossa experiência do mundo). (ROAS, 2014, p. 33-34, grifos do autor)

Roas argumenta, a partir do trecho citado, que o mundo do fantástico e o mundo do maravilhoso são diametralmente distintos, sendo que o primeiro possui afinidades ou dimensões semelhantes ao mundo real e material humano, enquanto o segundo está algo distante, o que o torna não reconhecível pelas leis naturais que regem as grandezas e proporções do planeta Terra. O ponto de comparação entre o mundo real (normal e natural) e o mundo maravilhoso já não faz mais sentido, já que “[q]uando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso” (ROAS, 2014, p. 34). Roas diverge em alguns pontos e acrescenta algumas informações às definições de Todorov, mas ambos concordam em suas definições de maravilhoso, fantástico e estranho. A título de exemplo, deve-se imaginar uma narrativa na qual um animal esteja falando com uma personagem humana. Se a personagem estiver incerta entre a possibilidade de o animal estar ou não falando com ela, ou seja, se ela hesitar entre uma explicação racional e uma sobrenatural, estará no reino do fantástico; se, ao contrário, aceitar que o animal fala e lhe parecer normal esse fato, então estará no reino do maravilhoso e, se mesmo sabendo que animais não falam, tiver a plena certeza de que um animal tenha falado consigo, então penetrará no reino do estranho.

A manifestação mais comum do maravilhoso em contos de fadas, romances e fábulas talvez seja o fato de animais falarem. Não raro, se vê em contos de fadas animais e até mesmo objetos dotados da capacidade de falar. A linguagem parece pertencer a todos os tipos de criaturas e coisas, sejam elas animais, plantas ou objetos. Essa característica verbal de seres e coisas, a voz de seres que no mundo racional não podem falar, determina uma das condições de manifestação do maravilhoso nas quatro ocorrências em discussão. Nos mitos, o fato de seres – muitas vezes mágicos ou divinos e, portanto, maravilhosos por si só – conversarem com pessoas determina essa aceitação de novas leis diferentes daquelas regidas pelo mundo real, tal como postulado pelos dois teóricos trazidos

à discussão. Nos contos de fadas existem objetos e seres mágicos – também maravilhosos por natureza – dotados de voz. Nas fábulas, não é regra constituinte do gênero, apesar de ser corriqueiro, o fato de os animais serem as próprias personagens dotadas de voz e geralmente protagonizarem os acontecimentos narrados. No romance, como gênero considerado mais recente em relação aos demais, o maravilhoso não constitui, quando se observa a totalidade de obras pertencentes ao gênero, uma de suas propriedades formais, e este limita-se aos romances de fantasia.

Alguns exemplos do maravilhoso em cada um desses gêneros literários serão convenientes para a continuação da reflexão. No contexto épico do mito existem diversas passagens, orais ou escritas, de relatos de animais conversando com seres humanos, como por exemplo, na mitologia cristã, a serpente do Jardim do Éden que convenceu Eva a comer do fruto proibido; na mitologia nórdica os corvos de Odin, que lhe trazem as notícias do mundo. Nos contos de fadas existe o exemplo clássico do lobo que conversa com Chapeuzinho Vermelho. Nas fábulas existem inúmeros exemplos, mas o mais clássico e reconhecido talvez seja a história da formiga e da cigarra. Para exemplificar o maravilhoso no romance, pode-se recorrer à narrativa de *O Hobbit*, de Tolkien. Os fatos narrados nesse romance se passam na Terra-média, espaço criado pelo autor como palco de todos os acontecimentos de seu *legendarium*. Existem tordos que conversam com os anões, animais falantes, um homem capaz de se transformar em urso (e conversar com todos os demais animais que o cercam) e a presença dos Istari, semideuses capazes de conversar com todos os animais.

Um outro aspecto pertinente aos estudos da literatura maravilhosa vai de encontro às afirmações de Todorov (2010, p. 49) quando este associa o maravilhoso ao futuro. Segundo o autor, o maravilhoso se conecta a fatos desconhecidos que estão sempre no campo do porvir, do

futuro. O fantástico, como dura somente o tempo de uma hesitação entre o racional e o sobrenatural, está ligado ao tempo presente e ao estranho; como depende de uma reinterpretação (rememoração) dos fatos, se alinha também ao passado. Tal afirmação do autor faz sentido em termos temporais na narrativa, mas, em se tratando da vastidão da literatura, parece não contemplar nem sequer os mais clássicos dos expoentes ocidentais da literatura fantástica. Tanto nos contos de fadas, como nas fábulas, nas narrativas míticas ou no romance de fantasia (entenda-se aqui *O Hobbit*, de Tolkien), a narrativa não possui, em grande parte dos casos, demarcação temporal capaz de ser comparada às contagens dos anos no mundo real.

Os contos de fadas quase sempre iniciam suas narrativas com a expressão “Era uma vez...”, o que, na prática, não fornece dados suficientes para se saber em qual época ou data a história ocorreu. As narrativas míticas cosmogônicas cantam o início dos tempos e, também, não fornecem dados conclusivos para uma rígida demarcação temporal válida no mundo real. No romance de fantasia criado por Tolkien e que narra a história de Bilbo Bolseiro, o hobbit do título da obra, também não há meios de se calcular uma correspondência científica entre o seu calendário e o nosso. Por mais que se saiba o ano e a Era nos quais são narradas as aventuras de Bilbo na Terra-média, ainda assim, estes não condizem com as leis físicas (temporais e espaciais) do mundo real do leitor, o que implica a adoção de novas leis diferentes daquelas aceitas pela racionalidade humana. Sendo assim, fica sugerida a ideia de que as narrativas que envolvem o maravilhoso puro se aproximam muito mais do tempo passado (remoto, inacessível e incontável) do que do tempo futuro. Talvez as outras formas de maravilhoso elencadas por Todorov sejam, de fato, compatíveis com o tempo futuro, mas, uma vez que o maravilhoso puro não se encaixa totalmente nessa concepção rígida, então não se pode postular uma definição fixa das manifestações

da literatura maravilhosa calcada na qualidade temporal da narrativa comparada ao tempo real e empírico.

Elegemos exemplos do que se vem discutindo a fim de que se verifique os elementos do maravilhoso presentes em cada um dos gêneros em tela e também o modo como se conectam em razão de sua composição, quais sejam: o conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”, a fábula “A cigarra e as formigas” na versão de Monteiro Lobato e, por fim, o já mencionado romance *O Hobbit*, de J. R. R. Tolkien. A fábula de Monteiro Lobato se inicia com demarcação temporal incerta: “Houve uma jovem cigarra que tinha o costume de chiar ao pé dum formigueiro” (LOBATO, 1960, p. 1). O conto de fadas, na versão dos irmãos Grimm, também se inicia com demarcação temporal incerta e seguindo os dizeres já consagrados pelo gênero: “Era uma vez” (GRIMM, 1986, p. 9). O romance *O Hobbit* também tem seu início marcado pela incerteza em relação à demarcação temporal (e espacial): “Numa toca no chão vivia um hobbit” (TOLKIEN, 1998, p. 1). Essa primeira característica comum às três obras desses três diferentes gêneros literários já os conecta no modo de construção do maravilhoso. Convém lembrar que o maravilhoso, tal como defendido por Todorov e Roas, depende de uma construção diferente em relação aos parâmetros físicos mundanos e, em virtude disso, as três narrativas se iniciam sem possível correlação temporal e espacial com o tempo e espaço presentes para todo e qualquer leitor, independentemente de sua localização ou época, uma vez que a incerteza nas demarcações temporais e espaciais serve como instrumento de condução da imaginação humana aos mais recônditos prazeres imorredouros dos tempos primordiais. Sobre tal instrumento de construção da narrativa maravilhosa, Volobuef afirma que:

[a]s narrativas coletadas pelos Irmãos Grimm – dentre as quais estão “Branca de Neve”, “Bela Adormecida”, “Cinderela”, “O príncipe sapo”, “O alfaiatezinho valente”, “Rapunzel”, etc. – constituem verdadeira

matriz para o gênero maravilhoso tanto aos olhos do estudioso, quanto do leitor comum. Foi e continua sendo imenso o impacto do trabalho dos Irmãos, que deram uma contribuição decisiva para cunhar o que hoje em dia entendemos por “contos de fadas” (em alemão, *Märchen*), “contos populares” ou ainda “contos maravilhosos”. (VOLOBUEF, 2011, p. 47, grifo da autora)

É flagrante o fato de os contos de fadas, de acordo com a autora, confundirem-se com a própria raiz daquilo que ficou conhecido como “conto maravilhoso”, “história maravilhosa” ou mesmo “narrativa maravilhosa”. Esse aspecto do conto de fadas se deve à origem oral e popular dessas histórias coletadas ao longo dos tempos, o mesmo ocorrendo com as fábulas que, apesar de receberem um toque personalizado de cada tradutor, coletor e/ou organizador, também fornecem reflexões de vida oriundas de experiências reais e conectadas, na realização literária do gênero, à história que lhe justificam no contexto específico das narrativas nas quais se encontram. Com a narrativa do romance de Tolkien isso também acontece, mas ali não se presencia mais de um trabalho de coleta e nenhum compromisso com as tradições locais e nacionais, uma vez que o autor se baseou em narrativas de outros povos para fundamentar a mitologia por ele criada e apresentada em seu romance.

No conto de fadas e na fábula, o maravilhoso, expresso pela total independência em relação à demarcação temporal e espacial, tem caráter inerente, já que não foi criado com uma intenção estética e literária, mas surgiu como forma básica de expressão na literatura oral e posteriormente se tornou um elemento recorrente. Tal independência se origina na própria finalidade dessas narrativas, tendo elas o caráter de histórias exemplares focadas mais no enredo em si do que em sua correlação com possíveis tempos históricos. Todas elas são conhecidas por expressar verdades atemporais. Tanto a fábula quanto o conto de fadas têm em comum

a característica de mostrar algum acontecimento e um aprendizado decorrente dessa experiência da personagem. Há algo de instrutivo e formativo nessas narrativas que as levam ao posterior romance de formação ou de aprendizado, conhecido como *Bildungsroman*. No caso do romance, há também uma independência temporal e espacial da narrativa que, ao contrário dos dois gêneros anteriores, não surgiu como material oral que foi posteriormente coletado, reunido e organizado. Quando Tolkien escreveu sua narrativa, criou exatamente essa independência com um fim estético bem definido, qual seja a criação de um novo universo ficcional¹ no campo do maravilhoso puro.

Tendo sido brevemente discutidos o tempo e o espaço como condições formais de construção da narrativa maravilhosa, agora, em concordância com as definições de Todorov e Roas, resta abordar a condição de hesitação das personagens e do leitor diante dessa narrativa. Isso implica que uma breve análise das relações entre natural e sobrenatural nessas três narrativas deve ser realizada e, ademais, uma reflexão sobre a coerência interna dos universos ficcionais em questão. Para tal discussão faz-se necessário lembrar a afirmativa anteriormente citada, na qual o argumento principal relaciona-se à ambientação do mundo no qual a personagem circula. Roas afirmou que quando o natural dá lugar ao sobrenatural, muda-se do mundo fantástico para o maravilhoso e, tendo isso em mente, cabe ressaltar a dificuldade – uma vez tendo sido postuladas novas regras regentes de um universo ficcional independente da realidade empírica – de se encontrar um estranhamento por parte das personagens ou do leitor, já que o pacto ficcional pode ter se iniciado com a aceitação de

1 Informações detalhadas sobre a referida criação podem ser encontradas no segundo capítulo (“Introdução à mitologia de Tolkien”, que se inicia na folha 38) da dissertação defendida pelo autor deste capítulo e intitulada *Gandalf: a linha na agulha de Tolkien*, disponível em <http://hdl.handle.net/11449/141473>.

novas dimensões temporais e espaciais não correspondentes àquelas comumente conhecidas como naturais.

Em outras palavras, quando o leitor aceita e mergulha nesse universo (quando crê em sua coerência interna) através da ambientação primária – tal qual exemplificada através das frases e/ou palavras iniciais de cada uma das narrativas em questão –, já não há motivos para questionamentos, e o pacto com o maravilhoso se mantém estabelecido até o fim da narrativa, salvo quando essa crença do leitor se quebra por motivos pertencentes à própria narrativa – essas são exceções que não se apresentam em nenhuma das três narrativas aqui discutidas, mas que podem ser encontradas em outras obras desses mesmos gêneros literários. A ambientação espacial e temporal é o primeiro passo para que o estranhamento das personagens e do leitor não aconteça e para que o pacto com o maravilhoso se estabeleça. “Os Grimm defenderam a ideia de que o folclore deveria ser *coletado* para ser *conservado*, uma vez que se trata de precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade” (VOLOBUEF, 2011, p. 48, grifos da autora). Esse passado longínquo, pertencente às raízes da humanidade e, portanto, do imaginário coletivo (do inconsciente coletivo, como diria Jung) ao longo de inúmeras gerações é o próprio passado mitológico por excelência. Distante da realidade contemporânea o suficiente para não ser associado ao tempo presente e cronológico, mas incerto também o suficiente para que a ciência racional não saiba precisar empiricamente a exata época retratada, esse passado primordial, em si mesmo, já é suficiente para estabelecer o maravilhoso puro alinhado ao primeiro apagamento de qualquer possibilidade de contrastá-lo com o mundo do leitor. Têm-se, a partir de então, o sobrenatural aceito e estabelecido.

Vista e revista a importância da ambientação para a construção da narrativa maravilhosa, ver-se-á, agora, como se dá, em cada uma das

três narrativas mencionadas, a ausência de estranhamento (hesitação) prevista tanto por Todorov quanto por Roas. Em “A cigarra e as formigas”:

Duas são as personagens que aparecem na fábula, sendo elas a formiga e a cigarra: A pobre cigarra, sem abrigo em seu galhinho sêco e metida em grandes apuros, deliberou socorrer-se de alguém.

Manquitolando, com uma asa a arrastar, lá se dirigiu para o formigueiro. Bateu — *tique, tique, tique...*

Apareceu uma formiga friorenta, embrulhada num xalinho de paina.

— Que quer? – perguntou, examinando a triste mendiga suja de lama e a tossir.

— Venho em busca de agasalho. O mau tempo não cessa e eu...

A formiga olhou-a de alto a baixo.

— E o que fez durante o bom tempo, que não construiu sua casa?

A pobre cigarra, tôda tremendo, respondeu depois dum acesso de tosse:

— Eu cantava, bem sabe...

— Ah! ... exclamou a formiga recordando-se. Era você então quem cantava nessa árvore enquanto nós labutávamos para encher as tulhas?

— Isso mesmo, era eu...

— Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquêlo chiado nos distraía e aliviava o trabalho. Dizíamos sempre: que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora! Entre, amiga, que aqui terá cama e mesa durante todo o mau tempo.

A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol. (LOBATO, 1960, p. 1-2, grifos do autor)

Desde o início do trecho citado, percebe-se que essa fábula não fornece elementos que sejam úteis ao leitor para duvidar da legitimidade da fala e das outras características antropomórficas dos animais. Essa ausência de intromissões do narrador ou do autor permitem ao leitor penetrar no campo do maravilhoso puro. Se o narrador interferisse na narrativa através de dizeres como “Sim, a formiga e a cigarra eram capazes de falar, assim como os seres humanos!”, então ter-se-ia quebrado com o pacto ficcional, pois a ordem do real seria chamada ao plano narrativo e o sobrenatural causaria espanto. Tratar com naturalidade a fala dos animais desde o início da narrativa, a ponto de não necessitar de explicações, faz com que aquilo que seria considerado sobrenatural no mundo real agora assuma um caráter de naturalidade diante da narrativa sobrenatural apresentada. Desse modo, assim como preconizado por Roas, o sobrenatural assume o estado natural e, partindo do fantástico, migra para o maravilhoso. Esse não-estranhamento, juntamente com a ambientação temporal e espacial evocada pela imaginação primordial do leitor, garantem o funcionamento do maravilhoso e sua condição como construção narrativa.

Algo semelhante ocorre em relação à ausência de estranhamento no conto “Chapeuzinho Vermelho”:

A avó dela vivia no meio do bosque, a uma meia hora de caminhada da aldeia. Assim que Chapeuzinho Vermelho pôs o pé no bosque, encontrou o lobo. Mas Chapeuzinho Vermelho não sabia que ele era um bicho tão malvado e não tinha medo nenhum dele.

— Bom dia, Chapeuzinho Vermelho — disse o lobo.

— Obrigado pela gentileza. Bom dia também.

— Aonde é que você está indo tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?

— À casa de minha avó. (GRIMM, 1986, p. 10)

As cinco únicas personagens da narrativa desse conto de fadas são a menina Chapeuzinho Vermelho, sua avó, sua mãe, o lobo e o caçador. O lobo conversa somente com duas delas durante a história, sendo uma vez com Chapeuzinho e outra quando se faz passar pela jovem enquanto conversa com a avó com a intenção de devorá-la. O não-estranhamento se dá desde quando a menina sozinha encontra um lobo falante numa floresta e não tem nenhuma reação parecida com aquela que qualquer ser humano lúcido teria, o espanto. Diante da naturalidade da menina, o sobrenatural dá-se como regra da narrativa e o maravilhoso puro é acessado pelo leitor. Mais uma vez, em comparação com a narrativa da fábula, o maravilhoso ocorre através da naturalização do sobrenatural e da ambientação primária do início da narrativa. Esses dois elementos são comuns às duas narrativas analisadas até o momento.

No que tange à narrativa criada por Tolkien, faz-se necessária uma sumária apresentação do enredo para que se compreenda o elemento analítico que vimos desenvolvendo e que gostaríamos de destacar na obra do autor. A jornada de Bilbo Bolseiro, o hobbit protagonista da narrativa de *O Hobbit*, se inicia por incentivo do mago Gandalf. Até então, a vida confortável e sem grandes aventuras da personagem tinha se passado sem nada de realmente novo ou surpreendente e ele só começa a ter contato com criaturas, locais e realidades diferentes quando sai de sua casa, localizada no Condado, e se aventura na Companhia de Thorin Escudo de Carvalho (amigo de Gandalf e contratante dos seus serviços de “ladroagem”). Durante a narrativa, Bilbo se surpreende diversas vezes, seja pelo contato com criaturas incríveis e mitológicas, seja pelo contato com paisagens e objetos mágicos, mas, apesar de tudo isso maravilhar o protagonista em alguns aspectos, ainda não é suficiente para que o leitor duvide de que a verossimilhança reine em um universo ficcional no qual magos, anões e hobbits – criaturas ficcionais inventadas por J. R. R. Tolkien – circulam livremente e são há muito (re)conhecidos por seus

outros habitantes, inclusive pelas diferentes raças de seres humanos que habitam a Terra-média. É preciso lembrar que o foco narrativo do romance segue sempre a personagem Bilbo, com a qual o leitor se reconhece. Em nenhum momento ele se questiona sobre a veracidade daquilo que seus olhos lhe mostram ao longo da aventura, e não há estranhamento de sua parte em nenhum momento do enredo. Se não há estranhamento por parte de Bilbo – personagem que está mais próxima do leitor por uma questão de foco narrativo e também de verossimilhança –, muito menos para o leitor que se põe diante de uma criatura até então desconhecida – não só por ele, mas na época de lançamento do romance, por toda a ficção pré-existente –, então não há motivos para se questionar os padrões maravilhosos de construção dessa narrativa e nem para comparar o tipo de percepção do real na narrativa com o tipo de percepção do real na vida empírica e cotidiana. O pacto se dá através do não estranhamento, da ambientação e, mais ainda, da impossibilidade de conexão direta entre a Terra-média e o mundo real. O romance de Tolkien faz parte desse mesmo tipo de maravilhoso puro encontrado na fábula de Monteiro Lobato e no conto de fadas “Chapeuzinho Vermelho”, com a única diferença de que não foi coletado diretamente da tradição popular oral e, portanto, foi inteiramente criado pelo escritor sul-africano.

Conclui-se, a partir das comparações e análises realizadas ao longo desta breve reflexão, que as construções narrativas envolvendo os elementos do maravilhoso, sejam eles as noções temporais discutidas, o caráter mágico das personagens dotadas de fala ou a ambientação, concordam nos preceitos de construção de narrativas maravilhosas pregados por Todorov e Roas. Tais narrativas compartilham semelhanças estruturais que levam a uma interpretação comum em se tratando de alguns componentes, sendo eles o tempo, o espaço, a reação das personagens, a reação do leitor e os tipos de personagens. Cabe ressaltar que tal conclusão aplica-se, única e exclusivamente, a uma parcela de

textos desses gêneros literários, e não foi intenção da presente reflexão tentar uma generalização acerca de todas as obras pertencentes a cada um desses gêneros.

Considerando o caráter temporal discutido, que não se alinha ao postulado por Todorov, entende-se que as três narrativas analisadas compartilham o aspecto atemporal do passado mítico, que mais se aproxima da narrativa épica do que do tempo futuro defendido pelo pensador búlgaro. Esse passado indeterminado e longínquo também permite inferir o tipo de espaço comum, sendo ele um espaço majoritariamente rural, campestre e afastado dos padrões atualmente reconhecidos na sociedade moderna – aliás, não há qualquer indício de modernidade que se possa reconhecer na ambientação de quaisquer das três narrativas analisadas. Fica a impressão de que essas histórias se ambientam muito mais por meio da vida cotidiana do campesinato do que pelo cotidiano eufórico da vida urbana contemporânea, e esse é mais um indício de que a afirmação de Todorov não pode ser adotada como regra geral para o maravilhoso puro. Tais características de tempo e espaço também corroboram e se coadunam com a ideia do passado primordial da humanidade ainda no início do desenvolvimento da fala e da escrita, tempo esse em que a vida mística e mágica se alinhava às práticas do cotidiano, uma vez que ciência, filosofia e racionalidade ainda não haviam assumido importância majoritária na vida do ser humano.

Referências

GRIMM, Irmãos. Chapeuzinho Vermelho. In: GRIMM, Irmãos. *Chapeuzinho vermelho e outros contos de Grimm/Grimm*. Seleção e tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 8-15, 1986.

LOBATO, Monteiro. A cigarra e as formigas. In: LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. São Paulo: Brasiliense, p. 1-5, 1960.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

STAINLE, Stéfano. *Gandalf: a linha na agulha de Tolkien*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Araraquara, SP. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/141473>. Acesso em: 15 set. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Hobbit*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VOLOBUEF, Karin. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera; WIMMER, Norma (Orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 47-61, 2011.

5

O IMPULSO UTÓPICO NO *LEGENDARIUM* DE TOLKIEN

Toby WIDDICOMBE
[tradução de Cido ROSSI]

Não vou afirmar, neste ensaio, que Tolkien era um pensador utópico. Está muito claro que a motivação para seu *legendarium* consiste no desejo de criar uma mitologia para a Inglaterra ao invés de um outro mundo em concordância com o pensamento de Thomas More. Contudo, no processo de desenvolvimento de sua mitologia, o autor criou um número considerável de micro-eutopias e distopias – comunidades de progresso ou deterioração no interior de um cenário maior, mesmo épico. Tal criação dificilmente surpreende, pois Tolkien era um prolífico autor de fantasia. Ademais, seu catolicismo denotava que ele entendia o mundo como uma luta entre o desejo pelo bem (eutopia) e o desejo pelo mal (distopia) sem que nenhum dos dois fosse permanentemente vitorioso. Desse modo, vou me ater aqui a aprofundar a questão da criação de micro-utopias por parte de Tolkien e, na conclusão, a conjecturar o que essa criação revela sobre o modo de se ler o *legendarium*. Ao fazê-lo, pretendo desviar-me ligeiramente

para além do *legendarium* canônico no intuito de voltar a atenção a duas obras bastante negligenciadas: “Folha por Niggle” (“Leaf by Niggle”, 1945) e “Ferreiro de Bosque Grande” (“Smith of Wootton Major”, 1967). A primeira é útil para se entender os hábitos de trabalho de Tolkien, uma vez que estes estão relacionados às peculiaridades de seu *legendarium*; a segunda ajuda na interpretação de seu entendimento da motivação por trás das histórias de fadas (ou Fantasia) como gênero.

Minha hipótese é a de que Tolkien tinha uma visão de utopia, a qual foi vital para o modo como o *legendarium* – um trabalho de quase sessenta anos – foi construído ao longo de toda a sua vida. Com essa perspectiva, sei que deverei argumentar na contramão do próprio entendimento do autor de que sua visão não é “uma visão utópica” ou um “ideal” (TOLKIEN, 2006e, p. 190). Todavia, o fato de Tolkien conectar “utopia” e “ideal” na mesma frase indica seu mal-entendido (baseado na definição *standard* dicionarizada da palavra) em relação ao que More compreendia por *utopia*. Explicarei indiretamente, no que segue, as razões para esse mal-entendido.

O entendimento de *Utopia*

A palavra “utopia” foi cunhada por Thomas More em seu livro homônimo, publicado em 1516. Para o autor, tratava-se de um trocadilho aos moldes de *topos*, que em grego antigo significa “lugar”, e *ou*, que no mesmo grego clássico significa “não” e é sonoramente idêntico a *eu*, que significa “bom”. Assim, *utopia* pode significar um lugar ficcional que não existe ou um lugar bom que é ficcional. O *Oxford English Dictionary* define o vocábulo como “Um lugar, sistema ou estado existencial imaginado ou hipotético no qual tudo é perfeito, especialmente no que concerne à estrutura social, leis e política”. Até onde se entende o uso comum da palavra, esse sentido está correto, mas representa uma interpretação

seriamente equivocada da obra do filósofo. Não era a intenção de More que *Utopia* fosse lida como uma apresentação da perfeição, entendida *perfeição* como mera e marcadamente um estado de consciência mais adequado aos que viviam na Inglaterra do período Tudor e na Europa renascentista do começo do século XVI. Ele menciona a palavra “melhor” apenas uma vez, no subtítulo do livro, e de maneira extremamente irônica no seu uso hiperbólico.

A acepção mais concisa desse termo chave, que é também a que utilizo neste estudo, é a oferecida por Lyman Tower Sargent: “a definição abrangente e geral de utopismo” é a do “devaneio social – os sonhos e pesadelos que afetam os modos pelos quais grupos de pessoas organizam suas vidas, modos esses que oferecem um vislumbre de uma sociedade radicalmente diferente daquela na qual vivem os sonhadores” (1994, p. 3). Somado a isso, internalizei em minha reflexão a introdução de Sargent a *Utopianism: a Very Short Introduction* (2010), a qual reproduz a definição dada em seus contextos histórico e cultural, mas de maneira mais sutil.

O antônimo “distopia” foi criado por Henry Lewis Younger em 1747 e designa um lugar onde, de acordo com o *Oxford English Dictionary*, “tudo é tão ruim quanto possível” – uma vez mais, como ocorre com “utopia”, um entendimento exagerado, mas ainda assim útil. Desse modo, para os propósitos da presente reflexão, emprego “utopia” como o termo guarda-chuva, “eutopia” como uma condição marcadamente melhor e imaginária de sociedade, e “distopia” como o oposto de eutopia. Essa estratégia semântica tem sido a usual no campo dos estudos utópicos já há algum tempo.

O Condado

O reino dos hobbits não foi o primeiro esforço de Tolkien em criar uma micro-utopia. Sua concepção data do começo da década de 1930, muitos anos depois do autor ter dado início ao *legendarium*. É, no

entanto, de longe seu trabalho mais conhecido, de modo que começarei por ele para depois retornar às origens do *legendarium* e então avançar cronologicamente a partir daí.

O Condado é a terra habitada pelos hobbits. Curiosamente, o termo “Condado” não ocorre no romance *O Hobbit* (*The Hobbit*, 1937), aparecendo pela primeira vez no desenho grosseiro de um mapa do local datado, provavelmente, dos primórdios de 1938. Sua criação só foi concluída, no entanto, em uma das primeiras versões de *O Senhor dos Anéis*, na qual é referido simplesmente como “Condado”, sem o artigo definido.

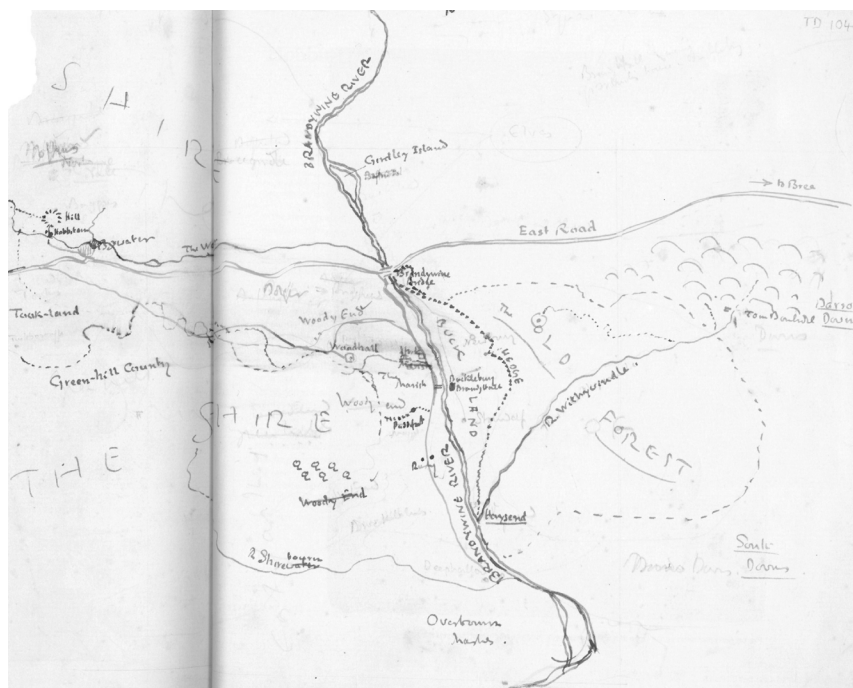


Figura 1 – The Shire, 1938
Fonte: McILWAINE, 2018, p. 390-391

Em seguida, a palavra ocorre em uma carta de Tolkien enviada a seu filho Christopher, datada de 29 de novembro de 1944, na qual o autor menciona a suposta conclusão de *O Senhor dos Anéis*: “a cena final será

a passagem de Bilbo, Elrond e Galadriel pelos bosques do Condado a caminho dos Portos Cinzentos” (TOLKIEN, 2006b, p. 104). No primeiro volume de sua obra-prima, publicado em 1954, o vocábulo aparece no prólogo em uma simples referência aos “hobbits do Condado” (TOLKIEN, 2001, p. 2). Dessa forma, pode-se dizer que, em 1938, Tolkien conferiu um primeiro nome à terra dos hobbits, um nome genérico; em 1944, o Condado tinha se tornado suficientemente familiar na mente do autor e explicações não eram mais necessárias ao seu filho; e em 1954 os leitores são finalmente introduzidos à nomenclatura. Afinal, na época em que sua famosa trilogia foi publicada, Tolkien já havia convivido criativamente com essa parte da Terra-média por mais de vinte anos, e isto é o bastante sobre as origens do termo.

O que merece atenção é de que modo o Condado pode ser entendido como micro-utopia. Primeiramente, uma utopia desse tipo precisa de uma história, uma localização e uma comunidade definível, e o Condado detém essas três características. Como observa Tolkien ainda no prólogo de *O Senhor dos Anéis*, os hobbits são um “povo [...] muito antigo” (2001, p. 1). Em certa época viveram próximo ao rio Anduin, entre a Floresta das Trevas e as Montanhas Sombrias, antes de se mudarem, por razões desconhecidas, para Eriador. Então, Argeleb II, o alto rei da linhagem dos Dúnedain do norte, cedeu-lhes as terras entre o rio Baranduin e as Colinas Distantes – essas terras se tornaram o Condado. Isso ocorreu no ano 1601 da Terceira Era.

Enquanto comunidade, os hobbits se dividiam em três grupos amigáveis: os Pés-peludos, os Grados e os Cascalvas. Cada grupo era diferente de algum modo na aparência e hábitos, mas todos se dedicavam aos mesmos princípios eutópicos harmônicos: “a paz e a tranquilidade e uma boa terra lavrada” e “uma região campestre bem organizada e bem cultivada” (TOLKIEN, 2001, p. 1). Não gostavam de máquinas por causa da complexidade e tendência a perturbar sua “relação íntima com a terra”

(TOLKIEN, 2001, p. 1). Amavam uma vida simples, alegre e generosa: “eles riam, comiam e bebiam, freqüentemente e com entusiasmo, gostando de brincadeiras a qualquer hora, e também de [seis] refeições por dia (quando podiam tê-las)” (TOLKIEN, 2001, p. 2). E assim Tolkien continua o retrato de suas criaturas: “Eram hospitaleiros e adoravam festas e presentes, que ofereciam sem reservas e aceitavam com gosto” (TOLKIEN, 2001, p. 2).

Como primeiro hobbit a ser criado por Tolkien, Bilbo representa os princípios do Condado enquanto micro-eutopia, e o faz desde o início de *O Hobbit*: sua casa em Bolsão é bem organizada, confortável e prática; a Colina na qual está localizada é bem cuidada e disposta artisticamente; a Vila dos Hobbits tem configurações estéticas e atrativas nos mesmos moldes. Os *sketches* de Tolkien para o romance, todos contemporâneos à escrita da narrativa, confirmam esses aspectos (HAMMOND; SCULL, 2000).

Todavia, *O Hobbit* – e o *legendarium* como um todo – não é um tratado filosófico nos mesmos moldes de *Utopia*, de More, e do antecessor *A república*, de Platão. Para ter alguma ideia do que a micro-eutopia do Condado representa ou rememora para além de um sentido genérico de eutopia é necessário voltar os olhares para as cartas de Tolkien e tomá-las como guia. Em uma carta a Milton Waldman – não datada, mas escrita provavelmente em finais de 1951 –, o autor afirma de modo explícito que os hobbits não seguem os moldes da sátira swiftiana (*As viagens de Gulliver*), e que devem ser lidos como um ramo da raça humana cujas características contrastam de modo favorável em relação à humanidade do século XX. Assim, estão “em maior contato com a ‘natureza’ (o solo e os outros seres vivos, plantas e animais), e anormalmente, para os humanos, livres de ambição ou cobiça de riqueza”, e representam “uma vida organizada e civilizada, ainda que simples e rural” que não é acidental, mas deliberada e “mantida” (TOLKIEN, 2006c, p. 154).

Em janeiro ou fevereiro de 1956, pouco depois da publicação dos três volumes de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien escreveu a Michael Straight, editor do jornal *New Republic*, dizendo que o Condado é uma representação nostálgica feita por “um inglês criado em uma vila ‘quase rural’ de Warwickshire às margens da próspera burguesia de Birmingham” (TOLKIEN, 2006g, p. 225). Nesse mesmo ano, em uma carta a W. H. Auden, o autor comentou que o Condado é “parte república, parte aristocracia” e simboliza “a libertação de uma tirania maligna” em comparação a todos os outros sistemas políticos humanos (TOLKIEN, 2006h, p. 231). No rascunho de uma carta incompleta destinada a A. C. Nunn, de finais de 1958 ou início de 1959, Tolkien vislumbrou a organização política do Condado como notavelmente igualitária, baseada na família e no clã, com a família fundamentada no princípio da Diarquia, um sistema no qual “senhor e senhora possuíam status iguais, ainda que funções diferentes” (TOLKIEN, 2006i, p. 280). Nesse caso, o autor soa quase moreano.

Valfenda

Dedicadas algumas linhas ao Condado e aos hobbits como representantes do esforço constante de Tolkien em criar uma micro-utopia, prossigo no exame de outras micro-eutopias e micro-distopias no intuito de delinear o todo da visão do autor sobre progresso e degradação sociais em sua perspectiva do século XX. Como *O Hobbit* foi o primeiro relato publicado sobre a Terra-média, vou seguir sua narrativa no que concerne às micro-utopias. Depois de um capítulo que se passa no Condado e de um capítulo para lidar com os trolls, Bilbo, Gandalf, Thorin e os demais anões chegam a Valfenda, também conhecida como Imladris, “a Última Casa Amiga a oeste das Montanhas” (TOLKIEN, 2012, p. 46) e a “Última Casa Amiga a Leste do Mar” (TOLKIEN, 2001, p. 233). Lá permanecem por mais de quinze dias.

Como o Condado, Valfenda tem uma localização, uma história e uma comunidade definida. Está situada ao sopé das Montanhas Sombrias, a leste de Eriador, entre os rios Mitheithel e Bruinen. Foi fundada no ano de 1697 da Segunda Era por Elrond, o meio-elfo, e serve como refúgio para todo e qualquer inimigo de Morgoth (o “Sinistro Inimigo”, em sindarin) e Sauron (o “Abominável”, em quenya). É, talvez, utópica mesmo no sentido equivocado dessa palavra no dicionário: “perfeita, para quem gostasse de comer, dormir, trabalhar, contar histórias, cantar ou apenas de ficar sentado pensando, ou ainda de uma mistura agradável de tudo isso. Seres malignos nunca entravam naquele vale” (TOLKIEN, 2012, p. 51). E assim, Valfenda e Elrond, como agentes do bem, auxiliam Thorin e sua companhia na jornada à Montanha Solitária para erradicar a desolação de Smaug.

A esse esboço presente em uma história infantil, Tolkien adicionou muitas outras coisas cerca de duas décadas mais tarde, em *O Senhor dos Anéis*. Como micro-eutopia élfica, Valfenda representa, nessa obra, uma “cura para o cansaço, o medo e a tristeza” (TOLKIEN, 2001, p. 233); nas palavras de Pippin, é um lugar onde “parece impossível sentir-se triste ou deprimido” (TOLKIEN, 2001, p. 234); uma “fortaleza” inacessível ao “escuro” (TOLKIEN, 2001, p. 234); como diz Bilbo, “um lugar notável”, fora do tempo, pois “[o] tempo parece não passar aqui: apenas é” (TOLKIEN, 2001, p. 240). Trata-se de uma localidade na qual, como sente Frodo quando ouve Bilbo cantar sobre o marinheiro Eärendil, “visões de terras distantes e de coisas brilhantes”, para além da imaginação, parecem “uma névoa dourada sobre mares de espuma que suspiravam sobre as margens do mundo” (TOLKIEN, 2001, p. 242). Acima de tudo, é um reduto de conhecimento, tradição e memória, o local perfeito para o Conselho de Elrond, em que se decide pela destruição do Um Anel.

Valfenda tem essa configuração porque, da mesma maneira que o Condado é protegido, na sua condição de lugar eutópico, pelos guardiões sempre vigilantes – muito particularmente Passolargo –, Imladris também

o é por Elrond, um elfo de grande sabedoria. Essa sabedoria se sustenta pelo fato dele ter visto “três eras do Oeste do Mundo, e muitas derrotas, e muitas vitórias infrutíferas” (TOLKIEN, 2001, p. 252) e por possuir Vilya, o mais poderoso dos três anéis élficos, que lhe foi presenteado por Gil-galad, o único senhor dos elfos a derrotar Sauron. Elrond, em sua sabedoria, é quem tem o discernimento de que Imladris não pode se colocar sozinha contra o Senhor do Escuro – “Eu não tenho a força” (TOLKIEN, 2001, p. 276) – e que o Um Anel deve ser destruído – “Precisamos enviar o Anel para o Fogo” (TOLKIEN, 2001, p. 277). Assim como fez com a descrição da beleza ordenada do Condado, Tolkien também descreveu a beleza natural e recôndita de Valfenda, tão inacessível, a seu modo, quanto um outro local de conhecimento e sabedoria que faz frente ao declínio do mundo: a Shangri-La do clássico romance utópico de James Hilton, *Horizonte perdido* (*Lost Horizon*, 1933).

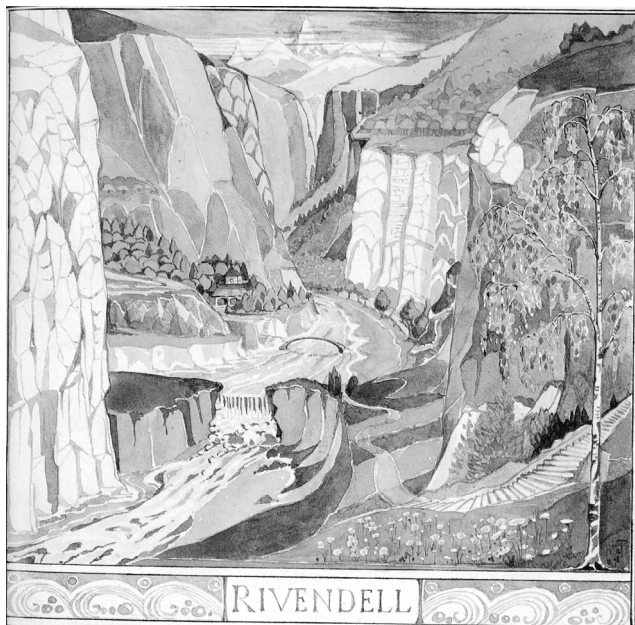


Figura 2 – Rivendell, 1936-1937
Fonte: HAMMOLD; SCULL, 2000, p. 117

Beorn

Depois de permanecerem algum tempo na Última Casa Amiga ao longo do capítulo três de *O Hobbit*, Bilbo e os anões encontram outra micro-utopia quatro capítulos mais tarde: a casa de Beorn. Como Tom Bombadil, Beorn é uma das criações mais estranhas de Tolkien. Não por acaso o autor intitula a parte da narrativa que o envolve de “Estranhos alojamentos”. Da mesma forma que as micro-utopias prévias, os domínios de Beorn detêm uma história definida e localização próxima à Carrocha, um rochedo no Grande Rio das Terras Ermas, algumas milhas ao norte do Velho Vau, e apresenta também um conjunto definido de qualidades peculiares. A própria personagem é um ser antigo, provavelmente originário das Montanhas Sombrias, que veio habitar um bosque de carvalho próximo ao rio Anduin. Ele é um troca-peles, o “Alguém”, “uma grande pessoa” (TOLKIEN, 2012, p. 114), às vezes homem, às vezes urso, em parte mago. Vive em uma “casa de madeira” (TOLKIEN, 2012, p. 117) que, de acordo com a ilustração em *O Hobbit* (TOLKIEN, 2012, p. 121), não parece muito diferente de um salão viking ou anglo-saxão. Beorn é também dono de cavalos, gado, cães, ovelhas e abelhas, dos quais todos menos as abelhas são capazes, ao que parece, de falar e trabalhar com ele – eram “maravilhosos animais” (TOLKIEN, 2012, p. 124), e as abelhas são imensas, maiores do que vespas grandes –, e se alimenta de mel e creme, como conviria a um urso.

Como outras micro-utopias, o domínio de Beorn é protegido não apenas pela estatura ou poderes da personagem – ele é essencial à vitória contra os orcs na conclusão de *O Hobbit* –, mas pela Natureza, pois sua terra é cercada e o salão resguardado por “um cinturão de carvalhos altos e muito antigos” e “uma alta sebe de espinhos através da qual era impossível enxergar ou passar”, fortificado com “um portão de madeira, alto e largo” (TOLKIEN, 2012, p. 116). O princípio que rege essa utopia é uma certa gentileza bruta com estranhos, gentileza que inclui

comida por certo, “uma ceia, ou um jantar, como não faziam [Thorin e sua companhia] desde que haviam deixado a Última Casa Amiga no Oeste e dito adeus a Elrond” (TOLKIEN, 2012, p. 124). Quando Beorn descobre que é verdadeira a história de Gandalf sobre a jornada desesperada de seu grupo, ele promete ajuda: “corri para casa tão rapidamente quanto pude para ver se estavam a salvo e para oferecer-lhes qualquer ajuda que estiver ao meu alcance” (TOLKIEN, 2012, p. 130). Essa ajuda engloba cavalos, grande quantidade de comida, recomendações sobre os perigos da Floresta das Trevas e um convite para que venham passar algum tempo com ele novamente. O episódio de Beorn é passageiro, como costumam ser as micro-utopias – parece derivar em parte da história dos três ursos em *Mr. Bliss* –, mas é importante justamente porque acrescenta pouco ao desenvolvimento da narrativa, sua grande relevância advinda do desejo de Tolkien de mostrar ao leitor uma personagem em total comunhão com a Natureza.

Não há outras micro-utopias em *O Hobbit*, pois essa obra é, afinal, uma história leve para crianças e não um épico; no entanto, é interessante que o enredo termine de maneira a sugerir que Tolkien enxergava o mundo como algo que oscila entre eutopia e distopia. Bilbo retorna ao seu querido lar e encontra Bolsão sendo leiloadado pelos desprezíveis Sacola-Bolseiros, mas, anos depois de suas aventuras, descobre, por meio de Gandalf, que os danos causados por Smaug foram reparados por Bard. A localidade em que Valle se situa “tornara-se outra vez rica e fértil, e a desolação agora estava cheia de pássaros e flores na primavera e de frutas e banquetes no outono”, a Cidade do Lago fora “reconstruída e estava mais próspera do que nunca, e muita riqueza subia e descia o Rio Corrente” e, mais eutópico do que tudo, “havia amizade entre elfos, anões e homens” (TOLKIEN, 2012, p. 296).

Doriath

Como dito no início deste texto, quando *O Hobbit* foi publicado, em 1937, Tolkien já estava trabalhando em seu *legendarium* há muitos anos. Isso é sabido por que seu filho mais novo, Christopher, publicou, em sequência, *O Silmarillion (The Silmarillion)* em 1977 – poucos anos após o falecimento do autor –; *Contos Inacabados: de Númenor e da Terra-média (Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth)*, 1980), que é um relato exaustivo das primeiras versões do *legendarium*; a série *The History of Middle-earth*, em doze volumes (1983-1996); *Os Filhos de Húrin (The Children of Húrin)*, 2007; *Beren e Lúthien (Beren and Lúthien)*, 2017; e *A Queda de Gondolin (The Fall of Gondolin)*, 2018). Desejo analisar como micro-eutopias, em certa ordem cronológica, três reinos élficos ocultos e pertencentes à Primeira Era do *legendarium*: Doriath, Nargothrond e Gondolin.

Doriath (anteriormente Artanor) – “Terra da Sebe”, em sindarin – é o reino da floresta de Elu Thingol na Primeira Era da Terra-média, que é protegido (como todas as eutopias devem ser) pelo Cinturão de Melian – Melian é uma Maia e esposa de Thingol. Desaparece na principal história de amor de Tolkien, *Beren e Lúthien*, sendo Lúthien a filha de Thingol e Melian e o ser mais belo em toda a longa história da Terra-média. As principais características de Doriath como micro-eutopia são sua localização definida, seu ponto de origem e sua filosofia que se opõe ao mal. Está situada em Beleriand, entre as regiões de Dimbar e o leste de Beleriand, e o reino inclui as florestas ou bosques de Neldoreth, Nivrim e Arthórien. Foi fundada nos primórdios da Primeira Era, depois que Thingol, o rei dos elfos sindarin, se apaixonou por Melian no Ano dos Valar de 1152 e desistiu de atender ao chamado dessas divindades, que solicitavam aos elfos que retornassem à Valinor a fim de se protegerem das depredações de Morgoth. A filosofia de Doriath é estética, ideológica e moral, a primeira florescendo em Menegroth,

os salões ocultos de mil cavernas construídos pelos anões de Belegost sobre o rio Esgalduin. Vale a pena citar a descrição dessas grutas maravilhosas presente nos “Anais Cinzentos”: erigidas no Ano dos Valar de 1300, constituem

imagens da maravilha e beleza de Valinor para além do Mar. Os pilares de Menegroth foram talhados à semelhança das faias de Oromë, tronco, galho e folha, e iluminados com lanternas de ouro. Os rouxinóis ali cantavam como nos jardins de Lórien; e havia fontes de prata, bacias de mármore e pavimentos multicoloridos. Figuras esculpidas de feras e pássaros percorriam as paredes, ou escalavam os pilares, ou espiavam por entre os ramos entrelaçados com muitas flores. E com o passar dos anos, Melian e suas damas preenchiavam os salões com tecidos de muitos matizes, nos quais se podia ler os feitos dos Valar e muitas coisas que haviam acontecido em Arda desde o início, e sombras de coisas que ainda estavam por ocorrer. Aquela foi a mais bela residência que um rei já habitou a leste do Mar. (TOLKIEN, 1994, p. 11)

Parte instalação artística viva e parte crônica, como se pode notar.

No que diz respeito ao elemento ideológico de sua filosofia, esta reforça, por meio das florestas e bosques de Doriath, o encanto de Tolkien pelas árvores em si mesmas e como bastiões contra a ascensão da era das máquinas. Quanto à questão moral, é evidenciada por meio do desejo dos elfos de derrotar Morgoth a qualquer custo; e como tantas outras micro-eutopias, Doriath tem um final determinado – no caso, com o assassinato de Thingol pelos anões de Nogrod e a destruição do local pela ganância desses seres em obter uma das Silmarils (vide capítulos 4 e 22 de *O Silmarillion*).

Nargothrond

Nargothrond – “fortaleza do rio Narog”, em sindarin – é incomum no *legendarium* por ter sido criada como imitação de Doriath. Depois que os elfos Noldor retornaram à Terra-média, o Vala Ulmo aconselhou Finrod a construir um refúgio para os Noldorin. Ele assim o fez e deliberadamente tomou Doriath como modelo para o lugar, edificando “salões profundos e arsenais à maneira de Menegroth” (TOLKIEN, 1994, p. 35). Como micro-eutopia, sua localização é específica – sobre o rio Narog –, a oeste de Beleriand, e seu começo e fim são definidos. O ocaso de Nargothrond tem início quando o malfadado Túrin Turambar persuade os Noldor do maior dos reinos Noldorin a abandonarem o encaço às forças de Morgoth e investirem em uma batalha aberta. A princípio, a estratégia funciona e extensas áreas a oeste de Beleriand são libertadas da influência maligna do primeiro Senhor do Escuro. Todavia, no ano 496 da Primeira Era, Morgoth enviou um vasto exército contra Nargothrond, liderado pelo dragão Glaurung. Túrin e Orodreth, este último irmão e sucessor de Finrod, são derrotados na batalha de Tumhalad, Glaurung saqueia Nargothrond e a cidade é então deixada completamente erma.

Na ausência de um escudo defensivo como o fornecido a Doriath pelo Cinturão de Melian, Nargothrond depende do sigilo para subsistir. Suas crenças eutópicas são as mesmas do reino nas quais se inspirou: cavernas trabalhadas esteticamente e um desprezo implacável pelo mal representado por Morgoth. Contudo, beleza e desprezo implacável não são suficientes. Como ocorre com Doriath e, mais tarde, com Gondolin, a eutopia decai em distopia (vide capítulo 21 de *O Silmarillion*).

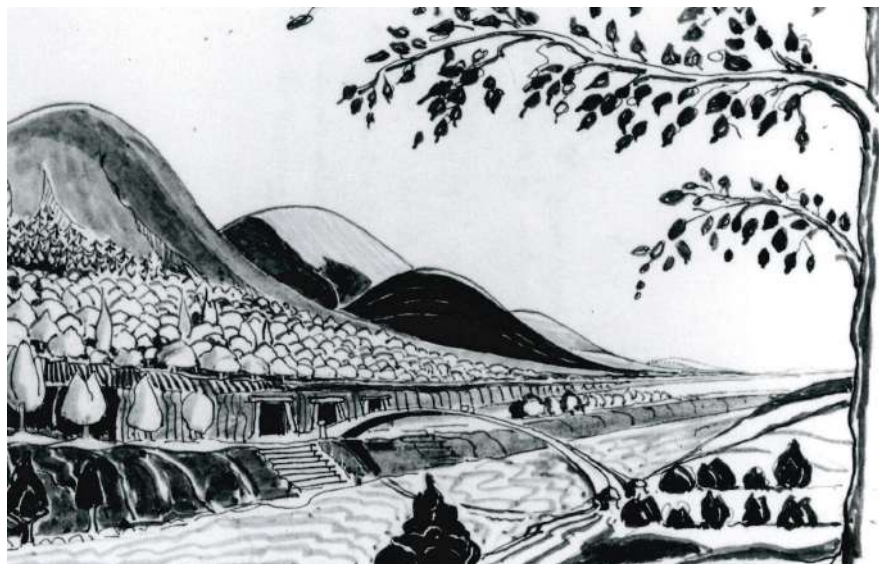


Figura 3 – Untitled (Nargothrond), 1928
Fonte: HAMMOND; SCULL, 2000, p. 60

Gondolin

Gondolin – “oculta pelas rochas”, em sindarin –, é um caso singular no *legendarium* por ser a única história criada por Tolkien que não enfoca personagens – como ocorre com Túrin Turambar em *Os filhos de Húrin* e Beren e Lúthien no conto homônimo –, tendo recebido publicação em separado, na forma de livro, por parte de Christopher Tolkien. Cabe mencionar que este foi o último trabalho editado pelo filho do autor (2018), antes de seu falecimento em janeiro de 2020.

A cidade de Gondolin foi fundada por Turgon, filho do elfo Fingolfin, e construída sobre Amon Gwareth nas planícies de Tumladen, que são cingidas pelas montanhas Echoriath (as Montanhas Circundantes). Diferente de Doriath e Nargothrond, Gondolin é ao mesmo tempo uma cidade e um reino, e não apenas um domínio eminente por suas gloriosas cavernas subterrâneas. Também é protegida, pois enquanto Doriath

detinha o Cinturão de Melian e Nargothrond uma política de resistência furtiva a Morgoth até os últimos momentos de sua existência, Gondolin contava com a bênção de Ulmo e a vigilância das águias lideradas por Thorondor, as quais repeliam todo e qualquer espião enviado pelo primeiro Senhor do Escuro. Contudo, o sigilo dessa micro-eutopia é baseado não apenas no poder do Vala e das águias, mas também em uma rígida aversão a visitantes, pois por longos anos somente quatro forasteiros puderam adentrar o local: Eöl, Huor, Húrin e Maeglin. Gondolin é também a cidade onde nasceu Eärendil, o salvador da Terra-média. Sua localização geral é por fim revelada a Morgoth, ainda que de modo não intencional, por Húrin, enquanto o acesso às suas entradas é maliciosa e deliberadamente exposto por Maeglin. Foi pilhada em 511 da Primeira Era por um ataque violento de balrogs, dragões, orcs e lobos, do qual Eärendil conseguiu escapar, o que se mostrou crucial. É o último dos reinos élficos de Beleriand a sucumbir a Morgoth.

As qualidades de Gondolin como micro-eutopia são calcadas, assim como Doriath e Nargothrond, na estética e na oposição implacável ao mal. A estética é contemplada pelo fato de ser a mais bela cidade élfica em toda a história da Terra-média, pois inspirada em Tirion, a principal cidade de Eldamar, o Lar dos Elfos. De acordo com *O Silmarillion*,

Altas e brancas eram suas [Gondolin] muralhas; bem-feitas, suas escadarias; e forte e elevada, a Torre do Rei. Dali, jorravam fontes cintilantes, e nos pátios de Turgon havia imagens das Árvores de outrora que o próprio Turgon criara com sua habilidade de elfo. E a Árvore que ele fez de ouro chamava-se Glingal; e a Árvore cujas flores ele fez de prata chamava-se Belthil. (TOLKIEN, 2011b, p. 155)

A oposição implacável ao mal é demonstrada pela sábia decisão de Turgon de não lutar na Dagor Bragollach, a “Batalha das Chamas Repentinhas”, a quarta batalha dos elfos contra Morgoth, mas sim contribuir

com dez mil guerreiros para a Nirnaeth Arnoediad, a “Batalha das Lágrimas Incontáveis”. Nesse conflito, a localização de Gondolin permaneceu oculta a Morgoth por meio da corajosa ação na retaguarda perpetrada por Huor e Húrin (vide o capítulo 23 de *O Silmarillion* e *A Queda de Gondolin*).

Númenor

A Segunda Era é a menos desenvolvida das Eras do *legendarium*. A história de Númenor é narrada no “Akallabêth”, a quarta parte de *O Silmarillion* (TOLKIEN, 2011b, p. 327-359), e constitui também a primeira parte de *The Lost Road and Other Writings*, o quinto volume de *The History of Middle-earth* (TOLKIEN, 1987, p. 7-106), bem como a primeira seção da segunda parte dos *Contos Inacabados*, “Uma descrição da ilha de Númenor” (TOLKIEN, 2002, p. 185-193). Há razões para Tolkien ter sido breve: a história lhe ocorreu tardiamente no desenvolvimento do *legendarium*; ele pode ter pressentido que, desde o início, o mito se constituiu de maneira muito similar à lenda da Atlântida; e, estranhamente, o que o inspirou foi uma disputa lúdica com C. S. Lewis que remonta a 1936 – Lewis escreveria uma viagem espacial, e Tolkien uma viagem no tempo; Lewis, como de costume, escreveu um livro a partir de seus esforços, *Além do planeta silencioso* (*Out of the Silent Planet*, 1938), já Tolkien, como tão frequentemente, não, pois sua “tentativa, após alguns capítulos promissores, esgotou-se” (TOLKIEN, 2006k, p. 357). Todavia, apesar da relativa fragilidade, a história de Númenor é a narrativa mais interessante entre as várias micro-eutopias do autor – além do Condado, por certo. Acima de tudo, é um conto de advertência sobre o que acontece quando a eutopia é concedida a uma raça sem que esta tenha lutado por ela.

Como reino dos Dúnedain na Segunda Era, Númenor é tudo que lugares como Doriath, Nargothrond e Gondolin poderiam apenas almejar ser, uma espécie de apoteose de todo o resto. Fundada no ano 32 da

Segunda Era, sobre uma ilha emergida do mar por Ossë, “estabelecida por Aulë e enriquecida por Yavanna” (TOLKIEN, 1987, p. 14), situava-se a oeste do Grande Mar de Belegaer. Foi uma recompensa aos Edain – as Três Casas de Amigos dos Elfos: Bëor, Hador e Haladin – por seu apoio leal na Guerra das Joias e pela eventual queda de Morgoth na Guerra da Ira. Aos Númenorianos o Maia Eönwë concedeu “sabedoria, poder e vida mais longa do que a de quaisquer outros de raça mortal” (TOLKIEN, 2011b, p. 331). São um “grande povo” e se tornaram “marinheiros cuja estirpe não existirá novamente, pois o mundo diminuiu” (TOLKIEN, 1987, p. 15). De fato, seres humanos comuns habitantes da Terra-média os consideravam “Deuses ou filhos de Deuses para além do Oeste” (TOLKIEN, 1987, p. 15). Na ilha havia muita beleza na capital Andúnië e na cidade de Armenelos, a Dourada, “a mais bela das cidades” (TOLKIEN, 2011b, p. 332). A terra como um todo era “bela e produtiva”, e os Númenorianos foram presenteados pelos Eldar com “pássaros canoros, flores perfumadas e ervas de grande poder de cura” e com a árvore Nimloth, descendente direta de Galathilion, a árvore na qual vivia a memória de Telperion, a mais velha das Duas Árvores de Valinor (TOLKIEN, 2011b, p. 334). Para enfatizar o potencial eutópico que Númenor representa, Tolkien faz com que os Valar a nomeassem Andor, a “Terra da Dádiva” (TOLKIEN, 2011b, p. 331).

Sendo assim, o que ocorreu de errado? Os próprios Valar proibiram os Númenorianos de navegar até Valinor e lhes negaram a imortalidade. Os Númenorianos começaram então a invejar os Eldar, e não foram persuadidos de que o propósito dos Homens se cumpre na morte da mesma forma que o propósito dos Eldar na vida eterna. Eles queriam visitar Valinor quando desejassem e retornar à Númenor quando tivessem vontade. Não se convenceram com a eloquência dos mensageiros de Manwë, que essencialmente desenvolveram o argumento de Tolkien de que a eutopia (e qualquer micro-utopia) deve

ser uma expressão do potencial nesse mundo sublunar e em nenhum outro. Os mensageiros anunciaram que os Eldar, os elfos,

não podem escapar, e estão amarrados a esse mundo, para não deixá-lo nunca enquanto ele durar, pois a vida deste mundo é a vida deles. E vocês [os Númenorianos] dizem que foram punidos pela rebelião dos homens, da qual pouco participaram e que é por isso que morrem. Mas a morte não foi de início estabelecida como uma punição. É por ela que vocês escapam, deixam o mundo e não estão vinculados a ele, seja na esperança, seja no enfado. Qual de nós portanto deveria invejar o outro? (TOLKIEN, 2011b, p. 336-337)

Os Númenorianos se tornaram orgulhosos, atormentados pelo pensamento da morte e lenientes – “bebiam, se banquetevavam e se vestiam em ouro e prata” (TOLKIEN, 2011b, p. 339). Na verdade, Sauron se infiltrou entre eles e os corrompeu. Morgoth havia sido banido para sempre do mundo, mas não seus servos. Como Satã ou Língua de Cobra, Sauron aprendeu a insinuar-se por meio de “elogios doces como o mel” que “estavam sempre na ponta de sua língua” (TOLKIEN, 2011b, p. 345). Três dos senhores de Númenor foram ludibriados pela oferta de anéis de Sauron e se tornaram Espectros do Anel.

A partir desses primórdios eutópicos, os reis Númenorianos declinaram até o “culto do Escuro” (TOLKIEN, 2011b, p. 346). O último rei de Númenor, Ar-Pharazôn, foi tão iludido que derrubou a árvore Nimloth e promoveu cultos em um grande templo construído por Sauron para a adoração de Morgoth. Nesse templo houve “derramamento de sangue, tormentos e crueldade imensa” (TOLKIEN, 2011b, p. 348) como esforços para evitar a morte. Em um ato de extrema arrogância, Ar-Pharazôn navegou, por fim, com uma poderosa frota para tentar derrotar os Valar e assim, acreditava, obter sucesso em alcançar a imortalidade. Só pode haver um resultado para primórdios eutópicos que falham tão horivelmente: a completa

destruição. Ar-Pharazôn “Teve dúvidas em seu coração quando deparou com as praias silenciosas [de Valinor] e quando viu Taniquetil brilhando, mais branca do que a neve, mais fria do que a morte, muda, imutável, terrível como a sombra da luz de Ilúvatar”, mas isso não foi suficiente, pois “o orgulho era agora seu senhor” (TOLKIEN, 2011b, p. 355).

Númenor afundou sob as ondas, Sauron sucumbiu apenas para retornar sob uma nova aparência e os Númenorianos que ousaram desafiar os Valar foram aprisionados nas “Grutas dos Esquecidos, até a Última Batalha e o Juízo Final” (TOLKIEN, 2011b, p. 355). E tudo que era eutópico pereceu também: “todos os seus [Númenor] jardins, salões e torres; seus túmulos e tesouros; suas joias, seus tecidos, seus objetos pintados e esculpidos, seu riso, sua alegria e sua música; seus conhecimentos e sua tradição: tudo desapareceu para sempre” (TOLKIEN, 2011b, p. 356). *Sic transit gloria mundi*¹. Apenas Elendil, Isildur, Anárion e nove navios sobreviveram. Os três Númenorianos fundaram reinos na Terra-média, e foi o descendente deles, Aragorn, quem derrotou Sauron ao final da Terceira Era.

Tem início a Terceira Era, mas não mencionarei aqui todas as suas várias micro-eutopias. Já abordei o Condado e Valfenda, e não me voltarei à Minas Tirith – como imagem empalidecida de Armenelos, a Dourada – ou Fangorn antes da devastação de Saruman. Falarei apenas de uma personagem e de um local, ambos marcantes: Tom Bombadil e Lothlórien.

Tom Bombadil

De todos os muitos seres do *legendarium* de Tolkien, Tom Bombadil é, talvez, o mais estranho. Parte desse entendimento pode ser atribuído ao fato de a personagem ser baseada em um boneco holandês com o qual

1 Literalmente, “assim transita a glória do mundo”, mas o dito é geralmente traduzido como “as coisas mundanas são passageiras” (nota do tradutor).

Michael, um dos filhos do autor, brincava quando criança. Entretanto, ao invés de aparecer em uma história para crianças, ou seja, em *O Hobbit*, Bombadil surge inteiramente criado no épico *O Senhor dos Anéis* – é possível que não houvesse espaço suficiente para ele e Beorn em *O Hobbit*. Uma personagem fascinante, mas de algum modo um encaixe embaraçoso em um épico, embaraçoso o bastante para Peter Jackson tê-lo excluído totalmente de sua versão fílmica de *O Senhor dos Anéis*. Tolkien tinha consciência desse problema, pois em uma carta a Rayner Unwin, datada de 12 de abril de 1962, comentou que o personagem foi “inserido” (TOLKIEN, 2006j, p. 199) no romance sem o devido refinamento. Decerto que o autor já tinha conhecimento, há quase uma década, de que “muitos [leitores] consideraram-no um ingrediente estranho ou de fato discordante” (TOLKIEN, 2006e, p. 185).

Bombadil veste grandes botas amarelas, um casaco azul e um chapéu velho e puído com uma longa pena também azul. Seu nome tem origem no inglês medieval “*bobadil*”², “fanfarrão”, mas em outras línguas em que ocorre enfatiza-se sua idade. A própria personagem afirma – e outras sugerem o mesmo – que é o ser mais antigo da Terra-média, mais velho que Galadriel, talvez mais velho que Barbárvore. Os elfos o chamam *Iarwain Ben-adar* – “o mais antigo e sem pai” (TOLKIEN, 2001, p. 276) em sindarin –; os Rohirrim o nomeiam *Orald* – “muito antigo”, em anglo-saxão –; os anões o denominam *Forn* – “de tempos antigos”, em nórdico antigo. Ele tem um pequeno reino próximo do rio Voltavime, entre a borda da Floresta Velha e as Colinas dos Túmulos. Ali, vive uma vida ideal com Fruta d’Ouro, a Filha do Rio, e é senhor absoluto do lugar; o Um Anel não tem nenhuma influência sobre ele; é generoso e gentil com os hobbits Frodo, Merry, Pippin e Sam, salvando-os do perigoso e astuto Velho Salgueiro-homem na Floresta Velha e das mortais Criaturas Tumulares nas Colinas dos Túmulos.

2 “*Braggart*” no inglês moderno (nota do tradutor).

Tom Bombadil se tornou popular o bastante para aparecer em uma antologia de poemas de 1962 intitulada *As aventuras de Tom Bombadil* (*The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from the Red Book*) e em um pequeno poema, único na obra do autor, intitulado “Once upon a Time”, publicado em 1965 em uma antologia organizada por Caroline Hillier (*Winter’s Tales for Children 1*). Entretanto, é importante mencionar que a ideia para a história ou histórias sobre Bombadil data de muito antes de 1962, anterior à *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) e a *O Hobbit* (1937), pois o poema que intitula a antologia publicada em 1962 data de fevereiro de 1934, e foi publicado pela primeira vez na *Oxford Magazine*.

A questão fundamental, no entanto, é o que Bombadil e sua micro-utopia representam. Esse é um ponto difícil, visto que Tolkien criou Tom Bombadil como uma personagem intencionalmente enigmática, conforme sua carta sobre o assunto datada de 25 de abril de 1954 e endereçada a Naomi Mitchison (TOLKIEN, 2006d, p. 168-175). No contexto das obras em si, ele parece simbolizar uma deidade da natureza, pois é casado com a Filha do Rio, e depois que os quatro hobbits são salvos do Velho Salgueiro-homem, Frodo pergunta à Fruta d’Ouro sobre a personagem, ao que ela inicia a resposta com algo simples – “Ele é, como já viram” –, mas então expande para “Ele é o Senhor da floresta, das águas e das colinas” em meio a uma comunidade natural de criaturas na qual cada uma é um ser independente – “As árvores e o capim e todas as coisas que crescem ou vivem neste lugar só pertencem a si mesmas” (TOLKIEN, 2001, p. 128), diz. Em certo sentido, Bombadil parece ser o responsável por um empreendimento cooperativo, uma comunhão deliberada de dois indivíduos com inúmeros seguidores. Como deidade da natureza, a comida é farta em sua casa – “A mesa está posta com creme amarelo, favos de mel e pão branco com manteiga” (TOLKIEN, 2001, p. 125). Fruta d’Ouro, como era de se esperar, é tão parte da natureza quanto Tom, e adorável por essa razão:

Os longos cabelos loiros caíam em cachos sobre seus ombros; o vestido era verde, verde como juncos novos, salpicado de prata como gotas de orvalho; o cinto de ouro parecia uma corrente de lírios-roxos, presa por botões azuis de miosótis. Rodeando-lhe os pés, em grandes vasilhas de cerâmica verde e azul, boiavam nenúfares brancos, e ela parecia estar num trono no centro de um lago. (TOLKIEN, 2001, p. 127)

Ela é “jovem e velha como a Primavera” e tem uma voz “como a canção da água que flui alegre noite adentro, vinda de uma clara manhã nas colinas”, com a cadência de uma chuva de prata (TOLKIEN, 2001, p. 126).

O próprio Tolkien é bastante solícito ao responder à questão sobre o que Bombadil significa, apesar de ser uma personagem deliberadamente enigmática. Em uma carta a Stanley Unwin, seu editor, datada de 16 de dezembro de 1937 – ou seja, logo após a publicação de *O Hobbit* –, o autor discute os méritos do material sobre seres que não eram hobbits que acabara de lhe enviar. A maioria desses conteúdos provinha do que se tornaria *O Silmarillion*, mas Tolkien também enviou a Unwin seu poema sobre Bombadil de 1934. Pergunta o autor: “O senhor acha que Tom Bombadil... poderia ser transformado no herói da história?”, mas apenas depois de tê-lo caracterizado muito especificamente como “o espírito da (minguante) zona rural de Oxford e Berkshire” (TOLKIEN, 2006a, p. 31). Mais tarde, na longa e já mencionada carta de 1954 à Naomi Mitchison, o autor trata Bombadil como representante da “Botânica e [da] Zoologia (como ciências) e [da] Poesia em oposição à Criação de gado, à Agricultura e à praticabilidade”. Desse modo, ele não é “uma pessoa importante”, mas tem “alguma importância como um ‘comentário’”. Por fim e, talvez, mais importante, Tom simboliza alguém que é um “pacifista natural” (TOLKIEN, 2006d, p. 173), alguém que não tem o desejo por posses e que nunca sente medo. Tendo em mente a cruel História do século XX – tantas guerras, tanta possessividade e tanto medo –, essas são certamente virtudes

cardeais para Tolkien e para nós. E isso basta, creio, pois o autor mesmo adverte a Peter Hastings, um de seus numerosos correspondentes: “Não creio que se precise filosofar sobre Tom, e ele não seria melhorado por isso” (TOLKIEN, 2006e, p. 185).

Lothlórien

Originalmente denominada Laurelindórian – “vale da canção dourada”, em quenya – e chamada “Bosque Dourado” e “Terra Oculta” em westron, bem como “Dwimordene” – “Vale Assombrado” – pelos Rohirrim, Lothlórien (também Lórien), o “Desabrochar da Terra dos Sonhos” em sindarin, compõe, junto de Valfenda, uma das mais importantes micro-eutopias da Terra-média a fazer frente aos poderes distópicos de Saruman e Sauron. De fato, é talvez mais importante do que Valfenda, pois esta é governada por alguém que é apenas “meio-elfo” (Elrond), enquanto Lórien é regida por uma princesa Noldorin, a mulher mais bela da casa de Finwë: Galadriel. Trata-se de um reino élfico tão impenetrável ao poder de Sauron sem o seu Um Anel quanto Valfenda, e pela mesma razão: enquanto Valfenda conta com Elrond e o anel élfico Vilya, Lothlórien conta com Galadriel e Nenya, um anel que lhe fora dado livremente quando fora criado. Nenya, o Anel de Diamante, é um objeto, nas palavras de Legolas, que constitui “um poder secreto” que “impede que o mal se aproxime do lugar” (TOLKIEN, 2001, p. 351); com ele, Galadriel pode sabiamente perscrutar os planos de Sauron enquanto sua mente permanece inacessível ao Senhor do Escuro.

Como micro-eutopia, Lórien é intencionalmente inspirada em Doriath e fundada na Segunda Era por Galadriel. Situa-se a oeste do encontro de dois rios, Celebrant e Anduin, e é banhada por dois riachos, Veio de Prata e Nimrodel. Ao longo da Terceira Era, o local é atacado três vezes pelas forças de Sauron advindas de Dol Guldur e comandadas

pelos Nazgûl, e por três vezes essas forças são derrotadas. Tão forte é Lothlórien que, apesar de cercada pelos poderes do mal, na “terra de Lórien não pairava sombra alguma” (TOLKIEN, 2001, p. 364), e tão verdadeiramente eutópica que Tolkien quase repete a mesma frase para enfatizar: “Não havia manchas na terra de Lórien” (TOLKIEN, 2001, p. 365). O lugar também representa a esperança, pois Galadriel acredita que aceitar Gimli em Lothlórien quando anões e elfos mantêm grande inimizade há eras é “um sinal de que, embora o mundo esteja escuro atualmente, melhores dias estão próximos” (TOLKIEN, 2001, p. 370). Em silêncio, Gimli concorda, pois quando encontra Galadriel pela primeira vez tem a impressão de olhar para “o coração de um inimigo”, mas ali vê “amor e compreensão”. Há esperança quando o anão, de todo transformado pela visão da elfa, de pronto exclama: “a Senhora Galadriel está acima de todas as jóias que existem sobre a terra!” (TOLKIEN, 2001, p. 372). Vindo do povo de Thorin Escudo de Carvalho, isso é admirável.

Lothlórien tem papel fundamental em *O Senhor dos Anéis* depois que a comitiva atravessa Khazad-dûm com sucesso – apesar do sofrimento pela perda de Gandalf. Compõe o assunto principal de três capítulos (VI a VIII) do primeiro volume da trama, *A Sociedade do Anel*, nos quais Tolkien tem a oportunidade de descrever essa eutopia e sua comunidade de elfos da floresta com muitos detalhes: descobrimos que o lugar está sob constante ameaça de orcs e lobos, ainda que essa ameaça não seja de grandes proporções; temos algum contato com a arquitetura élfica, uma vez que seus habitantes vivem em *flets* ou *talans* – tipo de casas nas árvores, sem paredes ou parapeitos, mas com “um fino biombo trançado, que podia ser removido e fixado em diferentes pontos, de acordo com o vento” (TOLKIEN, 2001, p. 358); somos introduzidos às delícias do *lembas*, um pão-de-viagem muito mais nutritivo e saboroso do que o *cram* dos anões e muito melhor do que os pães-de-mel dos Beornings (cf. TOLKIEN, 2001, p. 386); somos informados de que o coração da floresta se situa

em uma área denominada Naith, onde há uma colina sagrada chamada Cerin Amroth a qual Aragorn, nostálgico, se refere como “o coração do Reino Élfico na terra” (TOLKIEN, 2001, p. 367); Caras Galadhon, a capital, ecoa a preocupação com o meio-ambiente comum às eutopias, pois é conhecida como a “Cidade das Árvores”; descobrimos que Galadriel e Celeborn têm convivido por “anos sem conta”, e que “antes da queda de Nargothrond ou Gondolin” Galadriel “[atravessou] as montanhas”. É importante observar que, apesar de Lothlórien ser um enclave eutópico de encanto, graça e beleza, um lugar onde a natureza é profundamente respeitada, seus governantes são realistas cômicos de que “[combatem] a longa derrota” (TOLKIEN, 2011b, p. 372) há incontáveis anos, pois Sauron pode ser vencido, mas os elfos vão diminuir e deixar a Terra-média.

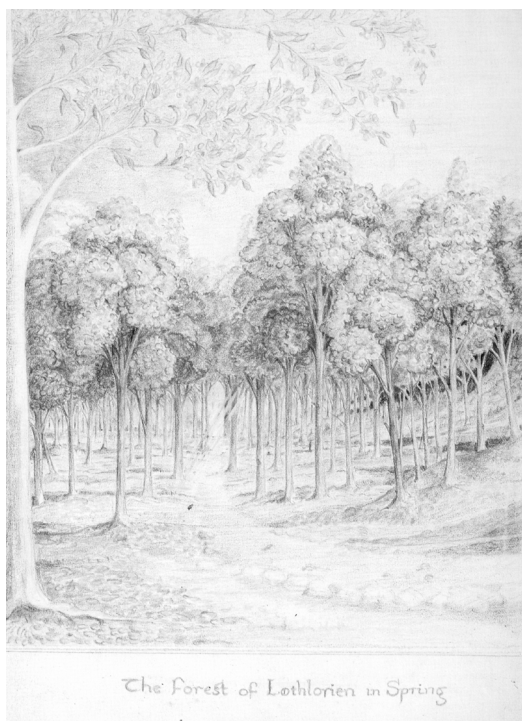


Figura 4 – The Forest of Lothlorien in Spring, c. 1940

Fonte: HAMMOND; SCULL, 2000, p. 162

Para a comitiva do Anel – agora, sem Gandalf, com oito membros –, a estada em Lothlórien é idílica:

Permaneceram alguns dias em Lothlórien, pelo que puderam dizer ou lembrar. Durante todo o tempo em que moraram ali, o sol brilhou intensamente, a não ser por uma chuva suave que às vezes caía e passava, deixando todas as coisas novas e limpas. O ar era fresco e suave, como no início da primavera; apesar disso, sentiam ao redor a quietude profunda e pensativa do inverno. Tinham a impressão de que faziam pouca coisa além de comer e beber e descansar, e caminhar por entre as árvores, e isso era o suficiente. (TOLKIEN, 2001, p. 374)

Ou, na linguagem de Sam, “Parece que nada está acontecendo, e parece que ninguém quer que nada aconteça” (TOLKIEN, 2001, p. 376). Esse idílio é interrompido, então, por um momento em que Galadriel permite a Sam e Frodo olharem em seu Espelho, um artefato extraordinário que salvaguarda o princípio eutópico da premonição. Nas palavras da Senhora dos Elfos, “ele revela coisas já passadas, coisas que estão acontecendo, e as que ainda podem acontecer” (TOLKIEN, 2001, p. 377). É notável que o Espelho é uno com a natureza e belíssimo, formado pelas águas que jorram de um riacho dentro de uma bacia; o riacho corre por uma “concavidade funda e verde” e a bacia está fixada sobre um “pedestal pequeno entalhado como uma árvore cheia de ramos” (TOLKIEN, 2001, p. 377). Nele, Sam vê a destruição distópica do Condado e Frodo o Olho de Sauron, a personificação do desejo distópico, procurando-o e não o encontrando. Nesse episódio, Galadriel, enquanto líder da comunidade, é também testada e passa com sucesso, pois Frodo lhe oferece o Um Anel livremente, ao que ela rejeita, mas, ao fazê-lo, demonstra quão rápido uma eutopia pode se transformar em distopia mesmo em meio às melhores intenções:

No lugar do Senhor do Escuro, você coloca uma Rainha. E não serei escura, mas bela e terrível como a Manhã e a Noite! Bela como o Mar e o Sol e a Neve sobre a Montanha! Aterrorizante como a Tempestade e o Trovão! Mais forte que os fundamentos da terra. Todos deverão me amar e se desesperar! (TOLKIEN, 2001, p. 382)

Ela aceita a eutopia como corolário para os elfos: “Partiremos para o Oeste, ou seremos reduzidos a um povo rústico de vale e caverna, para lentamente esquecermos e sermos esquecidos”. A lógica da distopia é o poder, a da eutopia a aceitação: Galadriel deseja apenas que “aconteça o que deve acontecer” (TOLKIEN, 2001, p. 381).

Quando a comitiva parte, Galadriel dá um presente a cada um, e cada presente é ou um emblema de unidade com o mundo natural ou um símbolo do amor entre pessoas boas. Assim, todos os membros recebem capas e capuzes quentes e macios que lhes tornam invisíveis, “cinzentos com a nuance do crepúsculo sob as árvores; apesar disso, quando movimentados ou colocados sob outra luz, eram verdes como a água sob as estrelas, ou castanhos como campos fulvos à noite, e de um prata-escuro sob a luz das estrelas” (TOLKIEN, 2001, p. 386). Essas capas foram feitas de acordo com um princípio simples que, no entendimento de Tolkien, desapareceu com a Revolução Industrial: “colocamos o pensamento de tudo o que amamos nas coisas que fazemos” (TOLKIEN, 2001, p. 386). Desse modo, Sam, o sempre jardineiro, recebe uma caixa com a terra do jardim de Galadriel e uma semente da árvore *mallorn*, e Gimli, acima de tudo, é presenteado com três fios do cabelo dourado da Senhora dos Elfos porque o que mais queria era algo para guardar a “memória das palavras que me disse em nosso primeiro encontro” (TOLKIEN, 2001, p. 393).

Por mais que me seja agradável falar de todas as coisas eutópicas no *legendarium*, é importante olhar para o outro lado da imagem das

comunidades em sinergia com a natureza. É preciso abordar as micro-distopias na mitologia de Tolkien. Por sorte, não será necessário nos determos nelas por muito tempo, pois todos os exemplos são recortes de um mesmo *design*, senão de um mesmo tecido: arquitetura brutalista, poder nu e cru, mente cruel.

Utumno, Angband, Thangorodrim

Estas três fortalezas pertenceram a Morgoth e foram por ele criadas, ainda que datem de uma época em que era conhecido como Melkor. Utumno – “O Abismo”, em quenya – foi sua primeira fortaleza e cidadela, uma construção subterrânea de grandes proporções, ao norte da Terra-média, erigida durante a Primavera de Arda. Morgoth ergueu as Montanhas de Ferro, as Ered Engrin, como uma barreira para proteger o local. Basta se observar o dano causado à natureza para se entender o quanto o primeiro Senhor do Escuro e tudo que fora por ele criado definem *distopia* para Tolkien:

a perversidade de Melkor e a influência maléfica de seu ódio emanavam de lá, e a Primavera de Arda foi destruída. Os seres verdes adoeceram e apodreceram, os rios foram obstruídos por algas e lodo; criaram-se pântanos, repelentes e venenosos, criatórios de moscas; as florestas tornaram-se sombrias e perigosas, antros do medo; e as feras se transformaram em monstros de chifre e marfim e tingiram a terra de sangue. (TOLKIEN, 2011b, p. 29)

Ali surgiram balrogs, orcs – como elfos degradados – e aranhas; muitos foram aprisionados, cruelmente corrompidos e escravizados; e nesse mesmo lugar Melkor foi derrotado pelos Valar na Segunda Grande Batalha, depois do Cerco de Utumno, no qual a fortaleza foi destelhada, avariada e chegou a um fim que J. E. A. Tyler chamou de “a vasta e terrível realidade do primeiro domínio de Morgoth” (1976, p. 671). Como resultado

dessa batalha, Angband – “Prisão de Ferro”, em sindarin –, sua segunda fortaleza, foi também destruída, ainda que não totalmente.

Angband fora construída cerca de 150 léguas ao norte de Menegroth e destinava-se a servir de refúgio a Morgoth contra os ataques inesperados dos Valar. Era governada pelo seu lugar-tenente, Sauron. Quando o primeiro Senhor do Escuro retornou de seu longo aprisionamento, edificou Angband, a qual não foi completamente destruída até a Grande Batalha ao final da Primeira Era, que combinou a força dos Valar, dos Eldar e dos Edain, derrotou Morgoth de uma vez por todas e remodelou o mapa de Beleriand.

Já Thangorodrim – “Montanhas da Tirania”, em sindarin – era uma montanha de três picos acima de Angband criada pela escória produzida quando a fortaleza fora construída. Foi arrasada quando o dragão Ancalagon, o Negro, caiu sobre os picos durante a Grande Batalha, mas isso só ocorreu depois de Húrin ter ficado acorrentado em suas encostas por 28 anos para que presenciasse a destruição dos elfos.

Dol Guldur, Barad-dûr

Dol Guldur – “Colina da Bruxaria”, em sindarin – foi, por quase dois mil anos, a mais temida fortaleza de Sauron na Terceira Era, além da própria Barad-dûr. Localizava-se na fronteira sudoeste da Floresta das Trevas e foi fundada por volta de 1100 daquela época. O Conselho Branco expulsou Sauron do local em 2941, mas não antes deste ter torturado e matado Thráin II após cinco longos anos de tormentos. Em 3041 os Nazgûl a reocuparam, até que Galadriel a destruiu por completo depois da derrota do segundo Senhor do Escuro ao final da Terceira Era.

Barad-dûr – “Torre Negra”, em sindarin – foi a mais poderosa fortaleza da Segunda e Terceira Eras. Situada nas Ered Lithui, as Montanhas de Cinza, em Mordor, foi destruída pela primeira vez, depois de sitiada

por sete anos, pelas forças da Última Aliança ao final da Segunda Era. Contudo, não podia ser inteiramente abalada, pois suas fundações eram mantidas firmes pela proteção do Um Anel. Ao final da Terceira Era e com a destruição do Anel nas fendas da Montanha da Perdição, Barad-dûr encontrou seu fim permanente. Trata-se de um lugar horrível, uma “fortaleza [...] envolta em sombra”, com “cruéis pináculos” (TOLKIEN, 2001, p. 998) e um “topo orgulhoso e cruel” (TOLKIEN, 2001, p. 1002); ao vir abaixo, Sam conseguiu enxergar suas “torres e ameias, altas como colinas, fundadas sobre um poderoso trono de montanha acima de abismos incomensuráveis; grandes pátios e calabouços, prisões sem olhos, íngremes como penhascos, e portões escancarados feitos de ferro e pedra adamantina” (TOLKIEN, 2001, p. 1003).

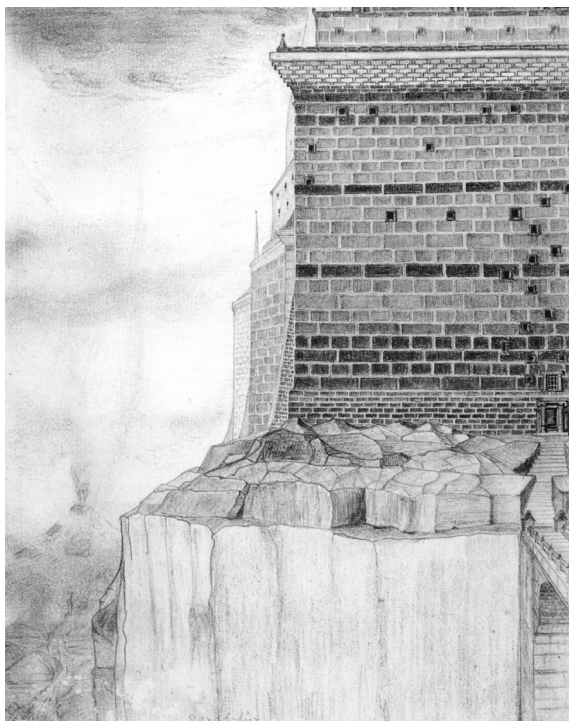


Figura 5 – Barad-dûr, sem data

Fonte: HAMMOND; SCULL, 2000, p. 152

Minas Morgul, Isengard, Orthanc

Minas Morgul foi um dia Minas Ithil, uma fortaleza de Gondor de grande poder e beleza, construída em 3320 da Segunda Era, onde a Árvore Branca foi protegida. Isso ocorreu antes de ser tomada pelos Nazgûl em 2002 da Terceira Era e transformada em um lugar de medo. Então, a “Torre da Lua” – em sindarin – se tornou a “Torre da Bruxaria”. Isengard e Orthanc foram também lugares belos criados por Gondor antes que Saruman os subvertesse com as mesmas intenções corruptas de Sauron e dos Nazgûl em relação a Minas Ithil.

Isengard, também Agrenost, era uma formação rochosa natural que envolvia um vale de não mais que uma milha de largura. Os Dúnedain sabiamente construíram a formação de modo a torná-la praticamente inexpugnável. Ali erigiram a Torre de Orthanc, com 500 pés de altura e feita de pedra negra, polida e lisa. Essa foi a torre que Saruman tomou posse por meio de um ardil, transformando todo o lugar em um acampamento militar repleto de covis, buracos, arsenais e cavernas. Dali utilizou os Uruk-hai, uma raça “superior” de orcs criada por Sauron, para tentar erradicar os Rohirrim. Quando Saruman foi expulso da ordem dos Istari, a ordem dos magos, por Gandalf, em 3019 da Terceira Era, Isengard e Orthanc retornaram a Aragorn, seu verdadeiro senhor.

Algumas reflexões sobre a visão utópica de Tolkien

Fiz um breve passeio e discuti várias das micro-utopias criadas por Tolkien em seu *legendarium*. Que considerações podem ser delineadas a partir de tais discussões?

Começemos com as micro-eutopias. Vários aspectos emergem aqui: simplicidade, ordem, amizade, amor pelo mundo natural, pena, esperança. A simplicidade advém da vida que os hobbits vivem no Condado: comida boa e em grande quantidade, conversa, distribuição

de presentes e família; a ordem provém do asseio dos lares dos hobbits e da beleza estética dos reinos élficos ocultos da Primeira – Doriath, Nargothrond e Gondolin –, da Segunda e da Terceira Eras – Lothlórien –; a amizade se mostra nos quinze membros que acompanharam Thorin na batalha pela Montanha Solitária em *O Hobbit* e nos nove membros que compõem a Sociedade do Anel, os quais alcançaram algo extraordinário juntos, a destruição do Um Anel nas fendas ardentes de Orodruin; o amor pelo mundo natural se faz notar em todas as micro-eutopias mencionadas, mas talvez de modo mais veemente em Valfenda e Lothlórien. E há aquelas qualidades tão notáveis naqueles que vencem o mal: pena e esperança. A pena tem o seu melhor exemplo em uma das primeiras, porém vitais, conversas entre Gandalf e Frodo antes deste e seus amigos hobbits deixarem o Condado. Frodo diz que é uma pena que Bilbo não tenha matado Gollum quando teve a chance, ao que o mago replica enfaticamente:

Pena? Foi justamente Pena que ele teve. Pena e Misericórdia: não atacar sem necessidade. E foi bem recompensado, Frodo. Tenha certeza de que ele foi tão pouco molestado pelo mal, e no final escapou, porque começou a possuir o Anel desse modo. Com Pena”. (TOLKIEN, 2001, p. 61)

A pena é evidente em todas as micro-eutopias de Tolkien, pena por todas as criaturas prejudicadas ou mortas pelo mal que Morgoth e Sauron representam. Trata-se de uma qualidade vital, pois, como aponta Gandalf logo após seus comentários sobre o assunto, Gollum “tem ainda algum tipo de função a desempenhar, para o bem ou para o mal, antes do fim; e quando a hora chegar, a pena de Bilbo pode governar o destino de muitos” (TOLKIEN, 2001, p. 61). E ele a desempenha, pois o Anel jamais teria sido destruído sem Gollum. Simples assim.

Quanto à importância da esperança, esta é simbolizada pela decisão do Conselho de Elrond de destruir o Anel, pela decisão de Faramir de deixar Frodo e Sam partirem depois de tê-los capturado em Ithilien e pela decisão de Gandalf e Aragorn de desafiarem Sauron por meio da marcha rumo ao Portão Negro e Mordor e, com isso, concederem mais tempo a Frodo e Sam. Legolas resume, de modo sucinto, a lógica dessas duas personagens com uma frase proverbial: *“A esperança talvez nasça, quando tudo é desgraça”* (TOLKIEN, 2001, p. 928, grifo do autor). E a narrativa evidencia essa crença na esperança em duas ocasiões particulares: quando Aragorn enfatiza que os Rohirrim seriam vitoriosos no Abismo de Helm, apesar dos revezes, ao dizer que “a aurora é sempre a esperança dos homens” (TOLKIEN, 2001, p. 561); e quando o Rei dos Bruxos de Angmar diz “Velho tolo! [...] Não reconhece a morte ao deparar com ela?”, parecendo ter sobrepujado Gandalf durante o cerco de Gondor, ao que o mago não replica, mas a natureza o faz altissonante quando um galo canta “estridente e cristalino, sem se impor com feitiçaria ou guerra, apenas saudando a manhã que no céu, acima das sombras da morte, chegava com a aurora”. Nesse momento, são ouvidas as trombetas dos Rohirrim: “Rohan finalmente chegara” (TOLKIEN, 2001, p. 877).

Tratemos agora das micro-distopias, que podem ser abordadas rapidamente. Caracterizam-se pelo isolamento, crueldade, desejo de poder e produção industrial em larga escala. Morgoth, Sauron e Saruman estão completamente sozinhos e sem amigos – a menos que se contabilize o odioso e por fim assassino Língua de Cobra como amigo de Saruman. Morgoth não é outra coisa além de um ser cruel e, nesse sentido, um de seus atos mais horrendos foi ter deixado Húrin acorrentado nas encostas de Thangorodrim por 28 anos. A única coisa que Morgoth, Sauron e Saruman desejam é o poder, propósito singular por trás da construção das fortalezas de Utumno e Angband por Morgoth, bem como da criação do Um Anel por

Sauron. E Saruman transforma Isengard e devasta partes de Fangorn com uma única finalidade em mente: criar um exército invencível de orcs. Estes são os comportamentos dos seres que, por razões pervertidas, intentam conceber uma realidade distópica em seu todo.

A visão utópica de Tolkien e Faery

Concluo com uma passada d'olhos em duas histórias de Tolkien que explicam melhor as características peculiares de sua visão utópica: “Folha por Niggle” e “Ferreiro de Bosque Grande”.

“Folha por Niggle”, originalmente intitulado “A Árvore” (“The Tree”), foi publicado pela primeira vez no *Dublin Review* em janeiro de 1945 e reimpresso, com pequenas revisões, em *Árvore e Folha (Tree and Leaf)* em 1964. É um conto fascinante sobre um homem chamado Niggle, sua vida e seus hábitos como pintor. Claramente autobiográfico, como menciona o próprio autor em uma carta à sua tia, Jane Neave, datada de 8-9 de setembro de 1962 (vide CARPENTER; TOLKIEN, 2006 – carta 241), resulta das angústias advindas da escrita de *O Senhor dos Anéis*. Tolkien descreve os hábitos de trabalho de Niggle já nos primeiros parágrafos do texto:

Tinha alguns quadros já começados. A maioria era grande e ambiciosa demais para sua habilidade. Era o tipo de pintor que sabe pintar folhas melhor do que árvores. Costumava gastar muito tempo numa única folha, tentando capturar sua forma, seu lustro e o brilho refletido das gotas de orvalho em suas beiradas. Mas queria pintar uma árvore inteira, com todas as folhas no mesmo estilo, e todas elas diferentes.

Havia um quadro em particular que o incomodava. Começou com uma folha levada pelo vento e tornou-se uma árvore; e a árvore cresceu, originando inúmeros galhos e criando as mais fantásticas raízes. (TOLKIEN, 2006m, p. 92)

Por “árvore inteira” entenda-se o todo do *legendarium*; por “um quadro em particular” entenda-se *O Senhor dos Anéis*; e pela atenção às folhas mais do que às árvores entenda-se o hábito de Tolkien de escrever narrativas lineares pontuadas pela máxima atenção às micro-utopias (eutopias e distopias). Meu foco nessas questões, ao longo deste ensaio, deriva em parte dos hábitos de trabalho de Tolkien conforme criativamente imaginados em “Folha por Niggle”.

“Ferreiro de Bosque Grande”³ é uma obra tardia do autor. Foi publicado pela primeira vez em 1967, seis anos antes de seu falecimento. Desenvolve-se a partir de um prefácio inacabado para uma edição de *A chave dourada* (*The Golden Key*, 1867), de George MacDonald, e explora de modo criativo muitas das questões abordadas por Tolkien no ensaio “Sobre histórias de fadas” (“On Fairy-Stories”), publicado vinte anos antes. O enredo envolve a feitura de um Grande Bolo a cada 24 horas para um banquete na vila de Bosque Grande, onde encontramos o Rei e a Rainha de Faery e visitamos seu “perigoso país” (TOLKIEN, 2008, p. 257). É um país extraordinário, mas que Ferreiro vem a amar e reverenciar ao longo de toda a sua vida. Próximo ao final da história, ele percebe que seu tempo em Faery é necessariamente limitado, então Alf, o assistente do cozinheiro – que depois se revela o próprio Rei de Faery – o conforta: os dons dados a alguém “não podem pertencer a um homem para sempre, nem ser deixados como herança. São um empréstimo. Você pode não ter pensado, talvez, que alguém mais possa precisar disso [uma pequena estrela prateada de Faery], mas é assim. O Tempo urge” (TOLKIEN, 2008, p. 267). A Rainha de Faery também o consola: “Decerto, melhor um pequeno boneco do que nenhuma lembrança de Faery. Para alguns apenas o vislumbre; para outros o despertar” (TOLKIEN, 2008, p. 265). Por Ferreiro entenda-se Tolkien; pela estrela entenda-se os espantosos talentos do

3 Apesar de existir uma tradução em português desta obra, publicada em 2020, optei por traduzir eu mesmo suas citações (nota do tradutor).

autor como escritor criativo; e por uma vida em Faery entenda-se que Tolkien passou sua existência criando o *legendarium* (de 1914 a 1973).

Tolkien tinha 75 anos quando “Ferreiro de Bosque Grande” foi publicado; tinha apenas 22 quando escreveu o poema “The Voyage of Éarendel the Evening Star”. Sabia ele que já era tempo de passar o talento à frente, e assim o fez... para uma geração inteira de novos escritores. Tolkien fundou, em essência, o gênero da fantasia moderna. Não é de surpreender que sentia que a história era “O livro de um velho, já oprimido com o presságio da ‘privação’” (TOLKIEN, 2006I, p. 368); também não é surpresa que, no ensaio que escreveu sobre a história depois de tê-la finalizado, Tolkien assevere que “esse amor por Faery é essencial ao completo e adequado desenvolvimento humano” (*apud* SCULL; HAMMOND, 2006, p. 947). Algo que merece que se devote uma vida, então.

Referências⁴

CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

HAMMOND, Wayne G.; SCULL, Christina. *J. R. R. Tolkien: Artist & Illustrator*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.

McILWAINE, Catherine (Ed.). *Tolkien: Maker of Middle-earth*. Oxford: Bodleian Library, 2018.

MORE, Thomas. *Utopia*. Edited and translated by Paul Turner. London: Penguin, 2003.

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

SARGENT, Lyman Tower. *Utopianism: a Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

SCULL, Christina; HAMMOND, Wayne G. *The J. R. R. Tolkien Companion and Guide*. Boston: Houghton Mifflin, v. 2, 2006.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Once upon a Time. In: HILLIER, Caroline (Ed.). *Winter's Tales for Children 1*. London: Macmillan, p. 44-45, 1965.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses*. London: George Allen & Unwin, 1969.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. The Fall of Númenor and The Lost Road. In: TOLKIEN, Christopher (Ed.). *The Lost Road and Other Writings*. Boston: Houghton Mifflin, p. 7-106, 1987 (*The History of Middle-earth*, v. 5).

TOLKIEN, John Ronald Reuel. The Grey Annals. In: TOLKIEN, Christopher (Ed.). *The War of the Jewels*. Boston: Houghton Mifflin, p. 1-170, 1994 (*The History of Middle-earth*, v. 11).

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Contos Inacabados: de Númenor e da Terra-média*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

4 Em relação ao texto original em língua inglesa, as referências foram editadas pelo tradutor do presente texto de acordo com as necessidades solicitadas pela tradução.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 19] Para Stanley Unwin. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 30-32, 2006a.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 91] Para Christopher Tolkien. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 103-105, 2006b.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 131] Para Milton Waldman. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 140-157, 2006c.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 144] Para Naomi Mitchison. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 168-175, 2006d.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 153] Para Peter Hastings (rascunho). In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 181-189, 2006e.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 154] Para Naomi Mitchison. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 189-192, 2006f.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 181] Para Michael Straight. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 223-228, 2006g.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 183] Notas sobre a crítica de W. H. Auden de *O Retorno do Rei*. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 229-234, 2006h.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 214] Para A. C. Nunn. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 276-282, 2006i.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 237] De uma carta para Rayner Unwin. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 299-300, 2006j.

- TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 294] Para Charlotte e Denis Plimmer. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 352-358, 2006k.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 299] Para Roger Lancelyn Green. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 367-368, 2006l.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. Folha por Niggle. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre histórias de fadas*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad, p. 91-118, 2006m.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Children of Húrin*. Boston: Houghton Mifflin, 2007.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel . Smith of Wootton Major. In: TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Tales from the Perilous Realm*. London: HarperCollins, p. 243-281, 2008.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Mr. Bliss*. London: HarperCollins, 2011a.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel . *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011b.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Hobbit*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Beren and Lúthien*. Boston: Houghton Mifflin, 2017.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Fall of Gondolin*. Boston: Houghton Mifflin, 2018.
- TYLER, J. E. A. *The Complete Tolkien Companion*. New York: St. Martin's Press; Thomas Dunne Books, 1976.

6

“THE SEA-BELL”, UM POEMA TEOFÂNICO

Sérgio Ricardo PERASSOLI JUNIOR

Assim como Dante banhou-se e bebeu das dulcíssimas águas do Eunoé antes de ascender ao paraíso, Frodo Bolseiro precisou atravessar o oceano para chegar em Valinor, um reino abençoado e restrito equivalente ao paraíso cristão ou aos Campos Elísios da mitologia greco-romana. Ao navegar rumo à morada dos Valar, os seres divinos que participaram da cosmogonia do universo ficcional de J. R. R. Tolkien, Frodo originou um dos maiores mistérios do *corpus* do autor: o que aconteceu após o embarque nos Portos Cinzentos? Até o momento, nenhuma narrativa detalhada da vida do hobbit em solo sempiterno foi publicada. Contudo, o problema pode ser analisado à luz de um singelo parágrafo presente na coletânea de obras poéticas intitulada *As Aventuras de Tom Bombadil* (*The Adventures of Tom Bombadil*, 1962). No prefácio do livro em questão, o autor recorre à persona do editor para apresentar os poemas encontrados no Livro Vermelho, um manuscrito fictício que engloba tanto *O Senhor dos Anéis* quanto *O Hobbit*. Ao introduzir uma fonte hipotética para sua própria obra, Tolkien cria um interessante jogo literário que borra o limiar entre o escritor de “carne e osso” e uma personagem que compila os textos

escritos principalmente por Bilbo e Frodo, isto é, um Tolkien fictício que assume o papel de editor. Foi o editor-personagem quem encontrou, dentro desse arranjo ficcional, uma misteriosa garatuja no cabeçalho do poema “O sino que veio do mar” (“The Sea-Bell”):

uma mão desconhecida garatujou em seu cabeçalho
Frodos Dreme [O sonho de Frodo]. Isso é digno de nota:
 embora seja altamente improvável que o poema tenha
 sido escrito pelo próprio Frodo, o título demonstra
 que estava associado com os sonhos melancólicos e
 desesperados que o visitaram repetidamente nos meses
 de março e outubro durante seus últimos três anos.
 (TOLKIEN, 2008, p. XIII-XIV)

Segundo o trecho citado, o conteúdo da peça poética “O sino que veio do mar” revela os sonhos que Frodo teve nos anos que antecederam sua partida para Valinor, possivelmente marcando o aniversário de dois penosos ferimentos sofridos durante sua existência: o corte profundo causado pela lâmina do Nazgûl e a incisão feita pelo ferrão da aranha Laracna, ocorridos, respectivamente, em outubro e março. Em uma das cartas compiladas no livro *As Cartas de J. R. R. Tolkien*, o autor afirma que “Frodo foi enviado ou teve permissão para passar por sobre o Mar para curar-se” (TOLKIEN, 2006c, p. 312). Portanto, a recorrência dos sonhos que precederam a viagem do hobbit sugere que os danos causados pela demanda do Anel serão curados nas Terras Imortais e que a personagem finalmente encontrará a paz de espírito. É importante lembrar que a viagem do hobbit também foi concedida pelos Valar como uma espécie de recompensa pelos sofrimentos vivenciados na Terra-média. Esse local divino que acolhe aqueles que sofreram demasiadamente pode ser relacionado ao Paraíso d’A *Divina Comédia*, onde Dante situa o pobre Romeu de Provença, que terminou sua vida na miséria por ter sua “grande e bela obra malquerida” (ALIGHIERI, 2017, p. 47), e também Carlos Martel, que morreu muito jovem e não gozou de sua posição como

rei. Tanto Tolkien quanto Dante parecem atribuir ao paraíso a função de amparar aqueles que sofreram injustiças graves ou que sucumbiram perante as vicissitudes de um destino inexorável. E quando concedida a Frodo, um ser mortal, a permissão para entrar nas Terras Imortais torna-se uma graça especial com a qual se pode “adquirir maior conhecimento e paz de espírito”¹ (TOLKIEN, 1994, p. 341, tradução nossa). O que representa essa forma de conhecimento que acompanha a paz de espírito é o que se pretende descobrir com a análise do poema em questão.

Mas antes de analisar minuciosamente “O sino que veio do mar”, uma narrativa essencialmente onírica, deve-se considerar a própria natureza dos sonhos. Para Sigmund Freud, o sonho é a realização de um desejo geralmente deformado por uma censura interna. A missão do psicanalista é desatar a complexa rede de imagens e pensamentos que formam o conteúdo manifesto do sonho, a trama onírica narrada durante vigília, e assim chegar ao desejo latente que foi censurado por oferecer riscos à dinâmica psíquica do indivíduo. Carl Jung, por sua vez, percebeu que os sonhos apresentam “*motivos mitológicos* ou mitologemas [...]. Este termo designa formas específicas e grupos de imagens que se encontram, sob formas coincidentes, não só em todas as épocas e em todas as latitudes, mas também nos sonhos individuais, nas fantasias, nas visões e nas ideias delirantes” (JUNG, 2012a, p. 246). Sintetizando as descobertas de Freud e Jung no âmbito da psicologia clínica, pode-se concluir que os sonhos remetem tanto ao inconsciente pessoal quanto ao coletivo. É necessário lembrar, não obstante, que o poema-sonho é uma construção literária que não deve ser analisada unicamente à luz da psicanálise. Deve-se trazer à investigação a palavra de um literato, mais precisamente do autor da obra poética, para concluir que “[n]os sonhos podem ser desencadeados estranhos poderes da mente” (TOLKIEN, 2017, p. 14).

1 No original: “acquire greater knowledge and peace of mind”.

Na literatura, é comum que os sonhos tenham a função de prolepse, profetizando ou antecipando certo acontecimento que o leitor encontrará somente nos capítulos seguintes. Antes de saber do aprisionamento e da fuga de Gandalf da torre de Orthanc, Frodo já havia sonhado com o mago cinzento sendo resgatado de um grande pináculo de pedra por um águia; de modo semelhante, o hobbit sonhara com sua chegada em Valinor centenas de páginas antes de sua partida rumo às Terras Imortais (TOLKIEN, 2001, p. 1092). Uma análise do poema “O sino que veio do mar” deve, conseqüentemente, considerar tanto o caráter profético dos sonhos literários quanto sua capacidade de revelar o mundo inconsciente do sonhador, conforme as descobertas de Sigmund Freud e Carl Jung.

Em “O sino que veio do mar”, um narrador autodiegético que nunca é nomeado conta como encontrou “uma concha branca, qual um sino do mar” (TOLKIEN, 2008, p. 59). Como dito alhures, a garatuja “*Frodos Dreme*” encontrada no Livro Vermelho revela que toda a narrativa poética apresentada ao leitor foi compilada de uma série de sonhos atribuídos à personagem Frodo, um fato que certamente coloca o hobbit como a misteriosa personagem do poema. Com o sino concheado em seus dedos, Frodo escutou despertar “um tanger interior, junto ao molhe de um porto, / uma boia balouçante, um chamado ressoando” (TOLKIEN, 2008, p. 59). Aqui, a narrativa adentra a imensidão das águas, o elemento que traduz toda a profundidade da psique inconsciente. “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre” (BACHELARD, 2013a, p. 6-7). Eis a máxima bachelardiana que expõe aquilo que os rios e os mares têm em comum com o psiquismo: uma profundidade que flui e que traz para dentro de si tudo o que é externo, distante e superior. À margem de um lago límpido e espelhado, o ser é um Narciso que mergulha e se dismantela para acalantar o infinito. Os poetas, talvez cientes da capacidade que a água tem de incorporar a infinitude do céu, encontram nos regatos e nos mares

a própria Divindade. Em Homero, o Oceano é a origem primordial de todos e também o pai dos deuses (HOMERO, 2011, p. 349-351). No Evangelho de João, há sempre uma fonte de água perto de Cristo, principalmente no momento em que os milagres são operados. Por intermédio de Jesus, a água foi convertida em vinho e o paralítico foi curado na piscina de Betesda. É também no Evangelho de João que os olhos de Cristo vertem lágrimas em um choro que antecede o milagre da ressurreição, retomando assim a icônica frase: “[s]e alguém tem sede, venha até mim e beba! Quem crê em mim, tal como disse a Escritura, da sua barriga fluirão rios de água viva” (BÍBLIA, 2017, p. 355). Na obra de Tolkien, o oceano é a senda que leva até Valinor, o lar dos seres divinos que participaram da cosmogonia do universo criado pelo autor. Todos os exemplos supracitados mostram que o elemento aquático é o canal por meio do qual o Divino se manifesta na poesia e na literatura. Portanto, o mar que aparece na narrativa do poema também reflete o mundo celeste e superior, conferindo à jornada de Frodo um caráter divino.

Junto ao oceano, a personagem viu um barco “a flutuar silenciosamente,/ na maré noturna, vazio e grisáceo” (TOLKIEN, 2008, p. 59). O hobbit então zarpou rumo a uma terra olvidada e estranha, ainda escutando a melodia do sino marinho. Além de fazer referência aos Portos Cinzentos, onde Frodo tomou o barco para deixar a Terra-média, a cor acinzentada que envolve o navio remete ao indivíduo já muito idoso e grisalho, com um semblante hirsuto exaurido de vida, trazendo à tona outro simbolismo que o inconsciente humano projeta nas águas: a morte. A água também aparece nos textos literários para representar, nos termos de Northrop Frye, “o estado de caos ou dissolução que se segue à morte comum, ou a redução ao inorgânico. Assim, a alma frequentemente atravessa a água ou afunda nela na hora da morte” (2014, p. 276). É por meio do lodoso Aqueronte que as almas chegam ao mundo dos mortos, singrando no barco de Caronte. De modo análogo, praticamente toda

a tripulação do navio *Grampus* navega rumo à extinção n'A *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe. "A morte é uma viagem e a viagem é uma morte. [...]. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos" (BACHELARD, 2013a, p. 77). Vale lembrar aqui, em um exercício dialético que só a psique humana é capaz de realizar, sendo ela mesma cindida entre uma porção consciente e outra inconsciente, que o elemento aquático é também uma representação da vida.

Para Sigmund Freud, grande parte dos sonhos cujo conteúdo envolve o elemento aquático "[baseia-se] em fantasias da vida intrauterina, da existência no ventre e do ato do nascimento" (2006, p. 433). Carl G. Jung parece concordar com Freud (algo que acontece com mais frequência do que os partidários da psicanálise ou da psicologia analítica admitem) ao dizer que "[a] água [...] representa a profundidade materna e o lugar do renascimento, e assim o inconsciente em seu aspecto positivo e negativo" (2012b, p. 456). Nota-se que essa correlação entre a água e o inconsciente é *per se* uma evidência do caráter materno do elemento aquático, pois, na perspectiva junguiana, o inconsciente antecede e gera a consciência. Essa dualidade do simbolismo da água, que representa tanto a vida quanto a morte, pode ser encontrada no conto "O Imortal", de Jorge Luis Borges. Na narrativa em questão, há um riacho capaz de conceder a vida eterna aos que sorvem sua água. E como Borges é um autor que se apropria da figura do duplo e do jogo de espelhos, há outro rio cujas águas devolvem a mortalidade aos que beberam do primeiro. O conto reúne, conseqüentemente, todo potencial dialético do elemento que corre dos líquidos uterinos e dos seios lácteos às águas do Estige. A viagem de barco pelo mar também remete ao antigo tema arquetípico de Jonas no ventre da Baleia, que, nas palavras de Northrop Frye, está relacionado "ao embrião no útero, sendo o mundo do nascituro

frequentemente pensado como líquido; antropologicamente, ele está relacionado à imagem das sementes da nova vida enterradas em um mundo morto de neve ou pântanos” (2014, p. 340). E como a jornada de Frodo pressupõe “um período de reflexão e paz e a aquisição de uma compreensão mais verdadeira de sua posição em pequenez e grandeza” (TOLKIEN, 2006c, p. 312), a viagem de barco representa tanto a extinção de um indivíduo mentalmente ferido quanto seu renascimento em uma nova consciência. Esse mergulho no próprio interior que segue a viagem de barco até Valinor pode ser compreendido como uma espécie de “auto-Jonas, como o sonho de viver realmente ‘em casa’, ‘no centro de seu próprio ser’, ‘em seu próprio ventre’” (BACHELARD, 1990, p. 104). Portanto, o simbolismo da água também reflete o nascimento de Frodo em um novo prisma do ser e do existir.

Tendo aportado à praia de um lugar distante, a personagem percebeu a areia brilhante escorrendo por entre seus dedos “em poeira de pérolas e farinha de joias,/ trombetas de opalas entre rosas de corais,/ flautas de cálcio verde e clarins de ametista” (TOLKIEN, 2008, p. 60). O aparecimento desse pó de gemas cintilantes também é encontrado na história do célebre Eärendil, outra personagem que conseguiu vencer os mares indomáveis para entrar em Valinor. Quando Eärendil chegou às Terras Imortais, muito antes do nascimento de Frodo, seu corpo cintilava e “a poeira sobre seus trajes e seus sapatos era uma poeira de diamantes” (TOLKIEN, 2006d, p. 316). No texto original, nota-se a repetição da palavra “*dust*” tanto na história de Eärendil [*and the dust upon his raiment and his shoes was a dust of diamonds*] quanto em “O sino que veio do mar” [*dust of pearl and jewel-grist*]. A experiência compartilhada pelas duas personagens e o uso do mesmo termo pelo autor cria um padrão narrativo, fortalecendo a hipótese que coloca Valinor como destino final da viagem no poema. O aparecimento das joias e dos brilhantes também é típico dos locais divinos e paradisíacos. A cidade de Deus no Apocalipse, por exemplo,

é de ouro puro, como um cristal bem puro. Os alicerces da muralha da cidade são ornados com todo o tipo de pedras preciosas: o primeiro alicerce é de jaspe, o segundo de safira, o terceiro de calcedônia, o quarto de esmeralda, o quinto de sardônica, o sexto de cornalina, o sétimo de crisólito, o oitavo de berilo, o nono de topázio, o décimo de crisópraso, o décimo primeiro de jacinto, o décimo segundo de ametista. As doze portas são doze pérolas; cada uma das portas é feita de uma só pérola. A praça da cidade é de ouro puro, transparente como cristal. (BÍBLIA, 2006, p. 1865)

Contudo, as pedras preciosas aparecem na trama do poema como uma espécie de pó. Quando a ficção faz uso da poeira de joias, a imaginação logo cria a imagem de um cristal cuja estrutura hexagonal se desfez em grãos e fagulhas. O inconsciente polvilha a luz com diamantes para destruir a oposição entre a fonte de luminosidade exterior e a pedra, que “se fundem um no outro. A luz fica corporizada. O adjetivo *celeste* fica, por esse devaneio, ligado à matéria” (BACHELARD, 2013b, p. 242). Por conseguinte, a farinha de joias é também uma metáfora para a situação de Frodo na narrativa. Mesmo sendo um mortal, o hobbit entrou no reino imortal e destruiu a oposição entre o celeste e o terreno. A extinção da antítese que separa o corpóreo do intangível também é simbolizada pelo mar cristalino “como espelhos de estrelas em uma rede prateada” (TOLKIEN, 2008, p. 60). Tal como a faceta de uma água-marinha lapidada, o oceano traz para dentro de si as estrelas e o mundo superior. “A água, em sua jovem limpidez, é um céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida” (BACHELARD, 2013a, p. 50); enquanto o céu, refletido na superfície espelhada de um regato, é um líquido potável. É por meio dessa sobreposição entre as águas inferiores e as superiores que os astros mergulham no mar e as conchas se tornam estrelas. Portanto, a concha branca que aparece no início do poema-sonho pode ser a representação de uma estrela que chegara até Frodo durante sua

estadia nas terras de Lórien. Em *O Senhor dos Anéis*, o hobbit ganhou da elfa Galadriel um frasco de cristal que cintilava e emanava “raios de luz branca” (TOLKIEN, 2001, p. 393). O frasco citado entesourava o brilho da Silmaril que se tornara uma estrela após ser alçada ao céu com o barco de Eärendil. Considerando que o marinheiro só chegou até Valinor porque utilizou a luz da Silmaril para dissipar as trevas que enganavam os navegantes, pode-se afirmar que a elfa deu ao hobbit, anos depois, a chave para descerrar as portas do Reino Abençoado. O fato de Galadriel ser representada pelo elemento aquático, além de possuir uma fonte mágica e ser portadora do Anel da Água, mostra que o sino branco que veio do mar pode ser um símbolo do frasco de Frodo, feito a partir da luz da Silmaril engastada nas águas de Lórien.

O sino marinho levou o hobbit até as praias alvas e imortais de Valinor. “Mas, sob a platibanda dos penhascos, havia cavernas obscuras/ com cortinas de algas, escuras e acinzentadas” (TOLKIEN, 2008, p. 60). É nesse ponto que a personagem se depara com uma estranha escuridão dentro do paraíso. Aqui, uma divisão entre o conteúdo inconsciente do sonho e seu caráter proléptico deve ser realizada para que o poema seja devidamente compreendido. A profecia onírica sugere que, em algum ponto de sua passagem pelo Reino Abençoado, Frodo encontrou o lar da terrível Ungoliant. Na verdade, a descrição das cavernas escuras feita pelo narrador do poema-sonho é muito semelhante ao covil da aranha nefanda que atacou os Valar n’*O Silmarillion*:

Ali, abaixo das muralhas escarpadas das montanhas e junto ao mar frio e negro, as sombras eram as mais profundas e densas do mundo; e ali, em Avathar, em total segredo, Ungoliant havia feito morada.

[...]

Numa ravina, morava ela sob a forma de uma aranha monstruosa, tecendo suas teias negras numa fenda

nas montanhas. Ali, sugava toda a luz que conseguia encontrar e passava a tecê-la em redes sinistras de uma escuridão sufocante, até que nenhuma luz conseguiu mais chegar à sua morada [...]. (TOLKIEN, 2006d, p. 81-82)

Do mesmo modo que as trevas mais densas eram encontradas nas montanhas junto ao mar frio e negro onde a aranha tinha feito seu lar, “O sino que veio do mar” narra que, naquele local obscuro encimado pelos penhascos, a luz se extinguia enquanto um vento frio soprava (TOLKIEN, 2008, p. 60). E como Frodo teve permissão dos Valar para atravessar o mar e encontrar uma cura, o contato com o local onde Ungoliant vivera certamente auxiliou o processo de recuperação, citado anteriormente como um “auto-Jonas” bachelardiano, revelando ao hobbit suas trevas interiores. O conteúdo inconsciente do sonho deve ser retomado para justificar a importância de Ungoliant para o desenvolvimento da personagem. Ao analisar o conteúdo dos sonhos, Sigmund Freud notou a “ação de uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, [...], cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho” (FREUD, 2006, p. 333). Em outras palavras, elementos fundamentais do conteúdo latente do sonho podem ser transformados em “pormenores oníricos” graças à ação de censuras psíquicas. Portanto, a cortina de algas que aparece no poema pode até ser uma representação distorcida das teias que a horrenda aranha tecia na fenda das montanhas antes de seu misterioso desaparecimento. A relevância dada às algas da caverna pode ser uma cortina de fumaça que oculta um sentido obscuro, isto é, os conflitos e as complicações psíquicas decorrentes do horrível embate entre Frodo e Laracna, a última filha de Ungoliant. Foi nos corredores cavernosos de Cirith Ungol que o hobbit foi aprisionado em teias pegajosas e mortais. Em quenya, um dos idiomas élficos criados por Tolkien, a palavra para teia de aranha é *ungwe* (TOLKIEN, 2001, p. 1185),

que provavelmente está relacionada com os nomes “Ungoliant” e “Cirith Ungol”, sendo esse último também conhecido como *The pass of the spider*. Uma alquimia de palavras pode ter associado as teias (*ungwe*) de Laracna, transformadas em cortina de algas pelo trabalho onírico, com o ataque sofrido por Frodo em Cirith Ungol e também com o covil de Ungoliant em Valinor. E como o “Apêndice B” de *O Senhor dos Anéis* mostra que Frodo adoecia em cada aniversário de seu envenenamento por Laracna, é possível supor que sua chegada ao lar de Ungoliant aconteceu em treze de março do primeiro ano da Quarta Era (TOLKIEN, 2001, p. 1160-1161) e que a escuridão e o frio que aparecem no poema representam a moléstia causada pelas sequelas do conflito com Laracna. Ao adoecer pela primeira vez, o hobbit disse: “agora tudo está escuro e vazio” (TOLKIEN, 2001, p. 1085), palavras que também podem descrever as cavernas do poema-sonho. Consequentemente, toda a cena que ocorre sob a platibanda dos penhascos n’“O sino que veio do mar” pode ser uma representação da doença física e espiritual que Frodo adquiriu em sua jornada até Mordor.

Para aliviar a inquietude e a moléstia, Frodo chegou até uma colina da qual descia uma correnteza fina. Bebeu para aquietar seu coração. Tal regato remete ao tema arquetípico das águas que curam ou restauram o indivíduo, assim como o rio Letes n’A *Divina Comédia*. No purgatório de Dante, as águas do Letes apagavam as recordações do passado e os pecados das almas que ali chegavam. Já na mitologia grega, Letes era “a Fonte do Esquecimento, situada nos Infernos, de que os mortos bebiam para esquecer a sua vida terrena” (GRIMAL, 2000, p. 275). Como um “complemento” à obra-prima de Dante e às narrativas gregas, que colocam as águas do esquecimento ou da purificação no purgatório e no inferno, o poema de Tolkien situa sua fonte de alívio e de redenção do passado no paraíso, ou seja, em Valinor. E já que Frodo bebeu do regato para aliviar seu coração (no texto tolkieniano lê-se *its water I drank to my heart’s ease*), é provável que a água tenha levado as dores que

atormetavam a personagem e curado a moléstia causada por Laracna e pela lâmina do Nazgûl. “A água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação” (BACHELARD, 2013a, p. 139). Depois de beber, Frodo galgou “os degraus da fonte, até uma paisagem bela,/ longe dos mares, em que sempre era crepúsculo;/ [...] as flores dali se assemelhavam a estrelas caídas” (TOLKIEN, 2008, p. 60). Ao derramar sobre o horizonte cores contrárias cujos matizes compõem todo um espectro policrômico, o crepúsculo torna-se um símbolo da comunhão dos opostos. Assim como a união do dia e da noite no entardecer, o poema apresenta uma personagem mortal que está se unindo ao mundo imortal. As flores como estrelas caídas também simbolizam o encontro entre o celeste e o terreno, isto é, entre o reino divino e a personagem mortal.

Frodo então ouviu o eco de canções, passos de dança e pés ligeiros correndo pelo chão. O poema sugere que o hobbit chegou à cidade dos Valar em um dia festivo. Como em Valinor o vicejar dos vegetais também ocorria em épocas específicas, uma grande festa era dada na primeira colheita de frutos, “quando todos [...] manifestavam sua alegria em música e poesia” (TOLKIEN, 2006d, p. 83). Morgoth e Ungoliant escolheram justamente essa época para atacar o Reino Abençoado, que ficava desprotegido durante a celebração, e no mesmo período de festividades Eärendil aportou em Valinor com sua esposa Elwing, enquanto todos comemoravam “e poucos montavam guarda nas muralhas [...]” (TOLKIEN, 2006d, p. 316). As fortificações que defendiam o reino aparecem simbolicamente no sonho por meio das plantas que ladeavam um rio “em que as ervas ondulavam;/ espadas de gladiolos guardavam os seus vaus,/ espadas-de-são-jorge e caniços pontiagudos” (TOLKIEN, 2008, p. 60). E se os juncos em forma de setas ou lanças representam a força bélica que protegia Valinor, a despreocupação com a qual a personagem observou a relva anavalhada mostra,

profeticamente, que os postos estavam desprotegidos ou que nenhum empecilho foi colocado em seu caminho. Todavia, onde quer que o hobbit fosse, “era sempre o mesmo:/ os pés fugiam depressa e tudo ficava calmo;/ jamais uma saudação [...]” (TOLKIEN, 2008, p. 61). Como a ida de Frodo às Terras Abençoadas fora orquestrada principalmente por Gandalf, um “agente” dos Valar, é inconcebível pensar que o hobbit não foi aceito pelos imortais. Consequentemente, a fuga dos habitantes de Valinor e sua indiferença com relação a Frodo devem ser compreendidas como uma alegoria inconsciente ou como um jogo simbólico que une tanto o conteúdo psíquico do sonho quanto seu caráter profético. Em uma das cartas da compilação já citada, Tolkien deixa claro que a vida eterna não fazia parte da barganha da personagem, afinal “mortal algum podia, ou pode, residir para sempre na terra ou dentro do Tempo” (TOLKIEN, 2006c, p. 312). Sendo assim, um sentimento de solidão pode ter surgido no hobbit que não era um habitante legítimo do reino destinado exclusivamente aos imortais. O leitor de Tolkien lembrará que Frodo também não se identificava mais com o Condado, sua antiquada terra natal, pois os sacrifícios realizados durante a Demanda do Anel foram terríveis o suficiente para impedir um retorno à vida mundana. O poema-sonho surge então para ensinar uma preciosa lição: ao indivíduo sem lar resta encontrar morada no próprio ser. Na maioria dos sonhos que trazem o tema típico da fuga é o sonhador que foge de alguma ameaça, geralmente tendo seu movimento dificultado ou suas pernas anestesiadas pela malícia da arquitetura do sonho. Em “O sino que veio do mar”, entretanto, são os outros que fogem do hobbit. A inversão inconsciente do costumeiro sonho da fuga exige um contato consigo mesmo justamente por remover a ameaça que elicia a evasão. Não há motivos para fugir quando não existe um perseguidor, porém há a necessidade de uma autoanálise quando se é o motivo da fuga de personagens oníricas que fazem parte do mesmo psiquismo. Em

termos simbólicos, o poema mostra que Frodo deve buscar morada em si mesmo para que todo seu ser se integre em uma espécie de individuação junguiana, isto é, para que não exista uma única porção de sua personalidade que fuja ou que seja perseguida ou reprimida. Para Carl Jung,

viver consigo mesmo requer uma série de virtudes cristãs, que, no caso, devemos ter em relação a nós mesmos. Estas virtudes são: paciência, amor, fé, esperança e humildade. É importante beneficiar o próximo com elas, não resta a menor dúvida, mas logo vem o diabo do narcisismo, dá-nos uns tapinhas nas costas e diz: “Bravo! Muito Bem! (JUNG, 2012c, p. 192)

O trecho acima é interessante quando relacionado às palavras de Tolkien sobre a jornada de Frodo como portador do Anel. Segundo o autor, foram as virtudes do hobbit que garantiram o sucesso de sua aventura e também sua recompensa final: Sua humildade (com a qual começou) e seus sofrimentos foram devidamente recompensados com a maior honra; e seu exercício de paciência e compaixão para com Gollum valeram-lhe a Misericórdia [...].

Frodo empreendeu sua demanda por amor – para salvar o mundo que conhecia do desastre ao custo de si próprio, caso pudesse; e também em completa humildade, reconhecendo que ele era totalmente inadequado para a tarefa. (TOLKIEN, 2006c, p. 310-311)

Paciência, amor e humildade são virtudes necessárias para a individuação junguiana, isto é, para o processo no qual o indivíduo aprende a viver consigo mesmo graças à síntese entre a consciência e o inconsciente. Frodo beneficiou os outros com tais virtudes, já que sua demanda foi realizada por amor ao mundo, porém o hobbit também foi afetado pelo que Jung chamou de “diabo do narcisismo”. Ao dizer que “o Condado não será o mesmo, pois eu não serei o mesmo” (TOLKIEN, 2001, p. 1048), Frodo

está, na perspectiva de Tolkien, demonstrando “uma última centelha de orgulho: desejo de ter retornado como um ‘herói’, não satisfeito em ser um mero instrumento do bem” (TOLKIEN, 2006c, p. 311). Assim, a humildade com a qual a personagem começou sua aventura foi rebaixada pela magnanimidade de seu êxito. A jornada até Mordor e a destruição de Sauron deveriam ter proporcionado ao hobbit o prestígio digno de um rei, porém os humildes habitantes do Condado continuaram ignorantes com relação aos feitos da Sociedade do Anel. A glória que a personagem cobiçava só conseguiu se manifestar por meio do sonho, que pode ser compreendido, segundo a teoria psicanalítica, como a manifestação de um desejo oculto: “[c]om folhas coroadas, subi em um outeiro/ [e] gritei em voz aguda como o cantar do galo./ Orgulhoso, clamei: ‘Por que vos escondi...?/ Por que ninguém me fala aonde quer que eu vá?/ Aqui estou eu erguido, qual o rei desta terra,/ com espada de gladiolos e um cetro de junco [...]’” (TOLKIEN, 2008, p. 61). A passagem citada mostra que a trama onírica colocou Frodo como alguém que reivindica o reino de Valinor, acentuando o orgulho e os traços narcísicos que surgiram após a destruição do Anel. Em termos junguianos, “o rei corresponderia ao egoísmo exaltado, que em breve encontrará sua compensação” (JUNG, 2012d, p. 27). A coroação de Frodo como rei de Valinor não deve ser entendida como uma profecia propriamente dita, mas sim como uma representação inconsciente daqueles resquícios de orgulho que devem ser apagados nas Terras Imortais. Essa coroação improfícua que surge no poema-sonho pode ser melhor compreendida quando associada ao Novo Testamento. Como forma de chacota, os soldados confeccionaram uma coroa de espinhos para coroar Cristo como rei dos judeus, sem saber que o verdadeiro reino de Jesus só seria alcançado após sua partida para perto do Pai. E como Pai e filho são uma única coisa, pode-se dizer que Cristo também partiu para buscar abrigo na perfeição de seu próprio ser. “O sino que veio do mar”, por sua vez, coroa Frodo como rei de Valinor para mostrar a debilidade de

seu orgulho, sugerindo ao mesmo tempo que a único domínio a ser conquistado é seu próprio reino interior.

Após a coroação de Frodo, “[n]egra veio uma nuvem, como a mortalha da noite” (TOLKIEN, 2008, p. 61). A personagem então prosseguiu tateando e engatinhando até um bosque silencioso. Assim, o orgulho que laureou o hobbit com a posição de rei foi prostrado no chão e abatido como uma toupeira [*a dark mole* no original do texto tolkieniano]. Sentou-se enquanto as corujas ronquejavam nas árvores e ali permaneceu por um ano e um dia: “os besouros perfuravam as árvores apodrecidas,/ aranhas teciam e, afastando o mofo do chão,/ dentes-de-leão cresciam ao redor [...]” (TOLKIEN, 2008, p. 62). A imobilidade de Frodo e sua posição no centro de todo um ecossistema remetem o leitor ao símbolo da árvore. Carl Jung encontra na figura da árvore um significado duplo, “de uma parte como lugar de nascimento e de outra parte como sepulcro (esquife, árvore mortuária, sarcófago etc.)” (2012d, p. 40). Por ter a força de crescimento e ramificação típica dos vegetais, a árvore representa a vida e até mesmo uma genealogia; ao abrigar o morto em seu âmago, a urna de madeira atribui ao tronco um significado fúnebre. E como o sonho coloca Frodo imóvel no centro de um bosque, pode-se dizer que a elaboração onírica também empresta ao hobbit todas as características simbólicas da árvore. Em outras palavras, o arcação arquétípico que acompanha a imagem do vegetal pressupõe uma morte e um renascimento da personagem. Enquanto Tolkien compõe em seu texto um bosque imóvel e silencioso, o arquétipo do inconsciente indica a ideia de paciência e quietude que a mesma imagem poética instaura no psiquismo. Por conseguinte, o poema-sonho traz à tona aquele Frodo generoso que agraciou a Terra-média com seu caráter paciente e compassivo. E como a coroação que antecede a cena no bosque revela que o orgulho e a vaidade da personagem também estão presentes na narrativa, a trama d’“O sino que veio do mar” combina partes opostas

de uma mesma personagem. Dentro desse vaso hermético narrativo, o autor coloca aranhas que representam o trauma causado por Laracna, ao mesmo tempo em que obriga o hobbit a tatear “como toupeira;/ caído no chão, [...],/ curvado e sofrendo cegueira” (TOLKIEN, 2008, p. 124). A figura curvada e rastejante remete ao pobre Sméagol; não somente à criatura ardilosa que foi corrompida pelo Anel, mas também ao Gollum que tomaria a mente de Frodo se o Anel não fosse destruído. Em suma, a cena sintetiza toda a personalidade do hobbit, unificando seus traços sublimes com sua personalidade inferior e evocando uma ideia de árvore que representa tão bem “o vínculo todo-poderoso do mal e do bem, da terra e do céu. [...]. Não há bem evasivo, desabrochado, não há flor sem um trabalho da imundície na terra” (BACHELARD, 2001, p. 150). Trata-se da árvore nietzschiana que, “[q]uanto mais quer alcançar as alturas e a claridade, tanto mais suas raízes se inclinam para a terra, para baixo, penetram na escuridão, na profundidade – no mal” (NIETZSCHE, 2011, p. 42). Eis a individuação junguiana, o auto-Jonas daquele que busca abrigo na própria contradição.

Depois de ficar um ano e um dia sentado como um vegetal, a personagem finalmente partiu. Com as mãos feridas e os joelhos desgastados, cambaleou sustentando o peso dos anos sobre as costas, até que encontrou, à espera, seu “barco ainda flutuando,/ [e]rguendo-se com a maré, sua proa empinando” (TOLKIEN, 2008, p. 62). Deixou-se partir por sobre as ondas e entregou-se novamente ao oceano. Aqui, é necessário compreender o simbolismo psíquico do sonho e também levar em consideração as intenções do autor no momento da composição da história de Frodo. Tolkien deixa claro que a permissão para entrar nas Terras Imortais não traz consigo a vida eterna:

a ideia mítica subjacente é a de que para os mortais, uma vez que sua “espécie” não pode ser modificada para sempre, essa é estritamente apenas uma recompensa

temporária: uma cura e reparação do sofrimento. Não podem permanecer lá para sempre, e embora não possam retornar para terras mortais, podem e irão “morrer” - de livre vontade, e deixarão o mundo. (TOLKIEN, 2006a, p. 192)

Considerando que um retorno à Terra-média foi descartado pelo autor, pode-se concluir que a última viagem realizada em “O sino que veio do mar” é uma representação da morte. Para Jay Ruud (2011, p. 33), um profícuo estudioso da literatura tolkieniana, esse retorno ao barco encontrado no começo da narrativa pressupõe a volta da personagem ao local do primeiro embarque, algo que contradiz a carta citada. Mas, já que o poema foi baseado nos sonhos melancólicos do hobbit Frodo, pode-se compreender a afirmação de Ruud de maneira simbólica: no fim de sua vida, o indivíduo retorna ao estágio inorgânico que antecede o nascimento e o início de tudo. Assim como a árvore, o navio também é compreendido simbolicamente como sepulcro, justamente por ser formado pela madeira dos troncos. Por conseguinte, pelo menos duas hipóteses interpretativas devem ser levadas em consideração para uma análise satisfatória da conclusão da vida de Frodo. Primeiramente, pode-se considerar a jornada final do poema uma metáfora para a morte. Do útero materno ao seio do esquife, a narrativa poética oferece todo um simbolismo que representa a morte do eu lírico. A partir dessa hipótese, que seria facilmente construída por um leitor que apreciou “O sino que veio do mar” como uma peça poética independente, é possível encontrar no restante do poema outros símbolos que podem ser associados à extinção da vida. Em segundo lugar, a vasta obra de J. R. R. Tolkien sugere que Frodo embarcou, ainda em vida, para os Salões de Mandos, o Hades do universo tolkieniano. Na carta supracitada, o autor afirma que os mortais que entram em Valinor “podem e irão ‘morrer’ - de livre vontade, e deixarão o mundo” (TOLKIEN, 2006a, p. 192). E como a mortalidade não pode ser removida dos seres que nasceram mortais, pode-se concluir que o livre-arbítrio em relação à

morte aplica-se somente ao momento da partida final, ou seja, limita-se unicamente à escolha de quando morrer. A história do rei Aragorn, por exemplo, mostra que a definição do momento da própria morte é algo que também ocorreu com outra personagem da obra tolkieniana:

Aconselhe-se consigo mesma, minha amada, e pergunte-se se realmente gostaria que eu esperasse até mirar e cair de meu alto trono, sem virilidade e sem razão. Não, senhora, sou o último dos númenorianos, e o último rei dos Dias Antigos; a mim foi concedida não apenas uma longevidade três vezes maior que a dos homens da Terra-média, mas também a graça de ir quando quisesse, devolvendo a dádiva. Agora, portanto, vou dormir. (TOLKIEN, 2001, p. 1126)

Como Frodo já estava em Valinor quando precisou morrer, é sensato pensar que o hobbit simplesmente resolveu partir em direção à morada dos mortos “nos palácios silenciosos, às margens do Mar de Fora” (TOLKIEN, 2006d, p. 125). Sendo acessível pelo mar, como mostra o livro *The Atlas of Middle-Earth* (1991, p. 6-7), os Salões de Mandos podem ser o destino do barco que acolheu Frodo no final do poema. Nota-se, conseqüentemente, uma sequência de ventres simbólicos ao longo de toda a narrativa poética. O hobbit tomou um barco para chegar em Valinor, passou pela toca de Ungoliant, buscou abrigo no âmago de um bosque e foi levado pelo mesmo barco à mansão dos mortos. A morte representa uma lição final e cada concavidade que acolhe Frodo simboliza um nível mais profundo de introspecção. O covil de Ungoliant mostrou à personagem seus traumas mais profundos, o bosque revelou como seu florescimento interior ocorreu a partir do Anel e a viagem até Mandos será analisada doravante. Todavia, é importante considerar que os úteros simbólicos que aparecem na narrativa fazem parte de um único jogo arquetípico, tal como uma boneca russa que guarda dentro de si uma série de bonecas similares. Um paralelo para esse conjunto de ventres pode ser

encontrado no *Kalevala*, o poema épico finlandês que muito influenciou a obra literária de Tolkien. O texto em questão narra a busca por um fogo que dos “céus deslizou,/ dentro das nuvens furou,/ através de nove céus,/ seis arcadas coloridas” (KALEVALA, 2013, p. 539). Ao deixar a atmosfera, a fagulha foi incorporada por uma série de criaturas devoradoras que também foram devoradas, até ser resgatada pelo filho do Sol:

O hábil filho do Sol/ nas mãos a faca agarrou;/ com ela
o lúcio cortou,/ o da boca grande abriu./ Na barriga
do lúcio pálido/ salmão do lago encontrou;/ na barriga
do salmão/ estava a marmota macia./ A marmota
macia cortou:/ um novelo azul achou/ nas entranhas
enroscadas,/ da terceira rosca apanhou.

O novelo azul desfez:/ de dentro do novelo azul/
rubro novelo caiu./ O novelo vermelho desfez:/ nesse
novelo vermelho/ faúlha de fogo achou,/ que desde
o céu tinha vindo,/ por entre as nuvens caíra,/ por
cima de uns oito céus,/ por cima de um nono céu.
(KALEVALA, 2013, p. 549)

Assim como o filho do Sol, Frodo também encontrou algo celeste e superior dentro de uma série de ventres em paralelo. O hobbit, não obstante, alcançou a centelha divina na eminência da morte. Cansado, a personagem deitou-se no interior do barco e foi levada até um porto escuro como a asa de um corvo [*coming to haven, dark as a raven*]. O corvo é um animal frequentemente associado à morte por causa de sua penugem de um negrume profundo e também devido ao seu hábito, pelo menos nos textos de ficção, de devorar os mortos. No poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, é justamente esse pássaro espectral que lembra o eu lírico de sua falecida Lenore. Já no livro *A lenda de Sigurd e Gudrún*, Tolkien utiliza o simbolismo fúnebre do corvo para antecipar uma batalha mortal: “[...] A festa está feita –/ a força vos aguarda./ A águia está ávida,/

uiva o lobo,/ os corvos já querem/ vossa carne comer!”² (TOLKIEN, 2010, p. 331). Embalado pelas asas da morte, Frodo aportou e sentou-se em uma soleira:

Houses were shuttered, wind round them muttered,
roads were empty. I sat by a door,
and where drizzling rain poured down a drain
I cast away all that I bore:
in my clutching hand some grains of sand,
and a sea-shell silent and dead.
Never will my ear that bell hear,
never my feet that shore tread,
Never again, as in sad lane,
in blind alley and in long street
ragged I walk. To myself I talk;
for still they speak not, men that I meet³
(TOLKIEN, 2008, p. 184-185)

As ruas vazias e o vento murmurante podem representar os salões sepulcrais de Mandos e também seus corredores cavernosos. Em um dos esboços de sua mitologia, Tolkien descreve a mansão dos mortos como “cavernas [...] cheias de sombra e repletas de ecos”⁴ (1992, p. 77). Nesse local sombrio e melancólico, o hobbit lançou para longe tudo o que

2 No original do texto tolkieniano lê-se: “[...] *The greeting is prepared –/ the gallows waits you./ The hungry eagle,/ the hoary wolf,/ the ravens are ready/ to rend your flesh!*”.

3 Respeitando os princípios poéticos utilizados por Tolkien na composição dos versos, Ronald Kyrmse verteu para o português o poema em questão: “As casas trancadas, o vento às lufadas,/ ruas vazias. Sentei num portão,/ e meu fardo já roto na chuva, no esgoto,/ lancei longe de minha mão:/ ela estava cheia só de grãos de areia/ e uma concha morta e calada./ Nunca mais vou ouvir o sino a tinir,/ nunca mais trilharei essa estrada;/ para mim só existe este caminho triste,/ a rua e o beco comprido./ Lá roto eu caminho, e converso sozinho;/ não me falam nem me dão ouvido” (TOLKIEN, 2008, p. 125-126).

4 No original: “caverns [...] full of gloom and filled with echoes” (TOLKIEN, 1992, p. 77).

guardava em seu âmago solitário. A chuva que surge no poema pode ser analisada como uma representação onírica das lágrimas que corriam pelo semblante de Frodo enquanto ele contava sua história ao Vala Mandos. Muito antes do nascimento do hobbit, Lúthien contara sua vida trágica por meio de um canto repleto de dor, enquanto suas lágrimas caíam “sobre os pés de Mandos como chuva sobre as pedras” (TOLKIEN, 2006d, p. 236). Do mesmo modo, o hobbit deve ter se desvencilhado de todas as dores e todos os sofrimentos que acometeram seu ser durante os anos de vida na Terra-média. “O sino que veio do mar” termina com o silenciamento da sineta marítima e com o eu lírico caminhando pelo beco sem saída [*blind alley*] e por longa avenida. A descrição de um caminho amplo e sem fim remete ao interior da Mansão dos Mortos, um labirinto possivelmente infinito. Vairë, esposa de Mandos, “tece em suas telas, repletas de histórias, todas as coisas que um dia existiram no Tempo; e as moradas de Mandos, que sempre se ampliam com o passar das eras, estão revestidas dessas telas” (TOLKIEN, 2006d, p. 19). Em suma, o Hades do universo tolkieniano é formado por um número vasto, talvez infindável, de telas que contam a história de tudo: a narrativa da criação do mundo, a rebelião de Sauron e a forja do Um Anel, o momento em que Frodo observou sua vida na obra de Vairë, o instante em que o hobbit viu a si mesmo observando as telas, seu fenecimento nos corredores infinitos do submundo etc. O silêncio daqueles que estavam ao redor do eu lírico no verso final mostra a insuficiência da linguagem dos sonhos diante da enunciação da morte. Para Sigmund Freud, “[e]xiste pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido” (2006d, p. 145). Por conseguinte, pode-se associar o trecho final do poema com a porção do sonho que abraça o indescritível. As personagens oníricas se calam porque a profecia do poema foi incapaz de enunciar o destino daquele que se dissolveu na infinitude de Mandos. A morte também é um mistério para o inconsciente.

Por fim, o falecimento da personagem parece ter sido antecipado pelo sino marinho, que interrompeu o seu canto (TOLKIEN, 2008, p. 63). Cabe lembrar que o sino representa o frasco confeccionado a partir da luz de Eärendil refletida na fonte de Galadriel. Desse modo, o som emitido pelo objeto remete à canção cosmogônica que criou todas as coisas. Conta-se que Ilúvatar, a divindade máxima do universo de J. R. R. Tolkien, originou e regeu uma sinfonia magnífica, “um som de melodias em eterna mutação, entretecidas em harmonia, as quais, superando a audição, alcançaram as profundezas e as alturas; e as moradas de Ilúvatar encheram-se até transbordar; e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e este não estava mais vazio” (TOLKIEN, 2006d, p. 4). E como *O Silmarillion* narra que “na água ainda vive o eco da Música dos Ainur⁵ mais do que em qualquer outra substância existente na Terra” (TOLKIEN, 2006d, p. 8), pode-se afirmar que o tanger interior da concha branca transmitia aos ouvidos de Frodo a Grande Canção, um movimento musical que permeia todo o poema. “O sino que veio do mar” é formado por quartetos de tetrâmetros⁶ que rimam em esquema abcb e também possuem rima interna no primeiro e no terceiro verso de cada quarteto (RUUD, 2011, p. 34). Ao ler o poema seguindo a ordem e a proporção das sílabas nos versos (a métrica propriamente dita), o leitor cria, ainda que mentalmente, uma melodia demarcada pelo tempo de leitura. E se a forma deve ser considerada um elemento conteudístico da obra poética, como mostram os literatos, deve-se compreender a musicalidade originada pela métrica e pela rima como a manifestação de uma música no interior da narrativa. Todo som ouvido e citado pelo narrador autodiegético faz parte de um cântico maior, um sopro divino que circunscreve o poema e todo o espaço ficcional. Compondo uma releitura grosseira do conto “A Escrita do Deus”, de Jorge Luis Borges, pode-se dizer que uma melodia traduz o universo inteiro:

5 Os Ainur foram os primeiros seres criados por Ilúvatar para participar do drama cosmogônico que originou todo o universo ficcional de Tolkien.

6 O tetrâmetro é uma linha que contém quatro pés métricos. Na versificação inglesa, a “menor unidade de verso é o pé métrico. Consiste em uma sílaba forte ou acentuada, e uma ou mais sílabas fracas ou não-acentuadas” (BURGESS, 1999, p. 274).

escutar uma música é escutar todas as músicas que a originaram, a madeira que gerou o instrumento ou toda uma genealogia de pássaros cantantes, a árvore que produziu a madeira, a terra que acalentou o tronco, o céu que regou a terra. A Canção dos Ainur entoia “essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato” (BORGES, 1998, p. 665). Portanto, o fato de Frodo ter deixado de escutar o som do sino marinho sugere que a personagem viveu plenamente o auto-Jonas bachelardiano, identificando em seu âmago o cântico desde sempre com Ilúvatar. Ouvir a Canção pressupõe a separação entre um estímulo sensorial externo e o ouvinte; não ouvir a melodia, por outro lado, implica uma consciência entretecida na Música cuja harmonia está em toda parte e a *coda*⁷ em nenhuma. O fim da narrativa sugere que o corpo de Frodo se dissolveu na infinitude de Mandos e sua essência despertou como um ser que “perpassa a natureza inteira e à qual aderem as formas da natureza como um apêndice” (JUNG, 2012d, p. 34); já que a Música dos Ainur, enquanto um fenômeno cosmogônico que se abre constantemente ao ser e ao existir, forma todo o universo ficcional do autor. Quando Vairë cortou o fio para encerrar a história da personagem em sua tela, tal como uma das Moiras da mitologia grega, o retrato alinhavado da existência do hobbit foi acolhido pela obra infinita que representa o Tempo grafado em maiúscula. E assim como a chuva goteja por entre as ondas e toma forma e aspecto de mar, mesmo possuindo a natureza da água desde o início, Frodo desaguou na música teofânica que tudo emoldura. *The Sea-Bell* é uma canção que transcende o decibel e o som, ressignificando uma obscura afirmação de Tolkien sobre o romance que tem Frodo como personagem principal: “Em *O Senhor dos Anéis* o conflito não é basicamente sobre ‘liberdade’, embora ela esteja naturalmente envolvida. É sobre Deus e Seu direito único à honra divina” (TOLKIEN, 2006b, p. 233-234).

7 “Coda é um trecho final de uma composição” (MED, 1996, p. 242). No idioma italiano, *coda* significa cauda.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Paraíso*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.

BÍBLIA. *Novo Testamento*: os quatro Evangelhos. Tradução e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BÍBLIA Sagrada. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2006.

BORGES, Jorge Luis. A Escrita do Deus. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo. v. I, 1998.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

FONSTAD, Karen. *The Atlas of Middle-earth*. New York: Houghton Mifflin Company, 1991.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *A Natureza da Psique*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da Transformação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.

JUNG, Carl Gustav. *Ab-reação, análise dos sonhos e transferência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012c.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis*: Rex e Regina; Adão e Eva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012d.

KALEVALA. Trad. Merja de Mattos-Parreira e Ana Isabel Soares. Lisboa: D. Quixote, 2013.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RUUD, Jay. *Critical Companion to J. R. R. Tolkien*. New York: Facts On File, 2011.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Book of Lost Tales*. London: Harper Collins Publishers, 1992.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Morgoth's Ring*. London: Harper Collins Publishers, 1994.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 154] Para Naomi Mitchison. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra Editora, p. 189-192, 2006a.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 183] Notas sobre a crítica de W. H. Auden de O Retorno do Rei. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra Editora, p. 229-234, 2006b.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 246] Para Naomi Mitchison. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra Editora, p. 309-316, 2006c.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2006d.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *As Aventuras de Tom Bombadil*. Tradução de William Lagos e Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *A Lenda de Sigurd e Gudrún*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e Folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

7

O ÉDIPO FINLANDÊS: TÚRIN TURAMBAR

Samuel Renato Siqueira SANT'ANA

Tra.gé.dia. Substantivo feminino. Em latim, tragoedia. Possui como definição: “Espécie de escrito dramático, que inspira o terror e a piedade, em que há derramamento de sangue ou que termina por um acontecimento funesto”

Michaelis

De início, abordaremos de que maneira um dos modos de narrar mais antigos da história humana iniciou em diferentes culturas ao redor do mundo, modo esse ao qual o escritor sul-africano John Ronald Reuel Tolkien dedicou anos de estudo: o mito. É a partir dessa manifestação que o trágico tem sua formação. Ambos, trágico e mito, convergem como influências fundamentais para a construção da mais trágica das personagens de Tolkien: Túrin Turambar.

Conta Joseph Campbell (2003), mitólogo norte-americano, que fora convidado para uma entrevista em um programa de televisão a respeito de mitos. O apresentador iniciou a conversa afirmando que os mitos são naturalmente uma mentira. Campbell retrucou que o mito é uma metáfora, e o apresentador replicou que uma metáfora não deixa de ser

uma mentira. O estudioso pediu então um exemplo de metáfora, ao qual o apresentador respondeu que dizem que um amigo seu, John, corre muito, como um veado. Campbell respondeu que isso não seria uma metáfora. O mais correto seria dizer simplesmente que John é um veado. Não é uma mentira. É uma metáfora. Devido ao fato dele correr muito, isso não seria uma mentira, pois John realmente corre muito. Estaríamos apenas nos valendo de um símbolo para dizermos, enfim, uma verdade.

Um mito não tem nada de falso e nem de mentiroso, pois expressa algo de verdadeiro a respeito da natureza e do ser humano no contexto de uma determinada perspectiva cultural, formando-se como reflexo de um povo e sua cultura. Acaba por concretizar, de forma não intencional e simbólica, a representação de uma verdade. Sua ideia surge em contextos religiosos ou místicos, mas isso não quer dizer que dependa dos estudos teológicos, pois muitas das religiões antigas já se desvaneceram no mundo atual, não possuindo mais nenhum praticante e ninguém que aceite suas crenças. Enquanto as religiões desapareceram – e desaparecem –, os mitos sobrevivem em sua própria linguagem e função. É difícil defini-los nos dias de hoje, em que todos estão imersos em uma lógica moderna, racional e imediatista na qual tudo segue um racionalismo pragmático e sem espaço para o desconhecido e o misterioso. No entanto, servirá bem aos propósitos destas reflexões a seguinte conceitualização:

Malinowski [...] vê no M[ito]. a justificação retrospectiva dos elementos fundamentais que constituem a cultura de um grupo. “O M[ito]. não é simples narrativa, nem forma de história, nem narração explicativa. Cumpre uma função *sui generis*, intimamente ligada à natureza da tradição, à continuidade da cultura, à relação entre maturidade e juventude e à atitude humana em relação ao passado. A função do M[ito]. é, em resumo, reforçar a tradição e dar-lhe maior valor e prestígio, vinculando-a à mais elevada, melhor e mais sobrenatural realidade dos acontecimentos iniciais.”

Nesse sentido, o M[ito]. não se limita ao mundo ou à mentalidade dos primitivos. É indispensável a qualquer cultura. (ABBAGNANO, 2007, p. 786)

Para os amantes da modernidade, o mito certamente passará como algo desgastado, uma mentira, um resquício de uma época antiga e primitiva em que prevalecia a falta de conhecimento formal, mas essa interpretação não poderia estar mais equivocada. Enquanto estrutura de pensamento, a lógica é intrínseca ao mito, porém, não a lógica dos tempos atuais, mas uma mais antiga, ainda inerente ao ser humano, própria de um tempo em que a vida era bem diferente e as barreiras entre o real e o surreal não eram tão bem definidas como quer o pensamento científico. As paixões e valores da natureza do ser humano são preservados nos mitos de culturas antigas em conjunto com resquícios de seus pensamentos e crenças. Por essa razão, a apreensão do mito na atualidade, em qualquer faceta do mundo da arte, nos conecta ao conhecimento e aos sentimentos de povos antigos e com o que há de eterno nos sentimentos humanos.

Estudar mitos não é apenas o ato de analisar narrativas metafóricas. É, essencialmente, um estudo da percepção do ser humano. O mito é uma forma de pensamento que se constrói pelo conhecimento empírico e experiencial e se expressa pela arte. Ele une a construção e a expressão em uma coisa só, fazendo com que seja impossível dissociá-las novamente. A metáfora, ou a linguagem simbólica, é a língua pela qual se expressa, e a arte é o ambiente em que se manifesta na plenitude de sua força.

O mito no berço do Ocidente

Grécia, Antiguidade Clássica. Nessa região e período, o mito é algo que rege tanto o âmbito espiritual quanto o âmbito político e artístico. É uma tradição e uma manifestação da verdade que auxilia na compreensão do funcionamento da sociedade e do divino. É nesse contexto que surge o

gênero literário que foi considerado por Aristóteles a mais elevada forma de manifestação da arte, a *tragédia*.

Uma das possíveis origens da tragédia grega são os ditirambos, uma espécie de celebração a Dioniso, deus do vinho, da natureza, do teatro e da loucura. Esses cultos seriam vistos no presente como celebrações caóticas e que pouco teriam relação com a sociedade grega que estava se constituindo na época, uma sociedade que reprovava qualquer forma de desequilíbrio em benefício do progresso da sociedade. Nessas celebrações, além do vinho, que era consumido propositalmente em excesso com o intuito de gerar um transe religioso coletivo, os adeptos se fantasiavam de sátiros em homenagem à forma comumente associada ao deus Dioniso e aos seres da natureza tradicionalmente relacionados à sexualidade, e também entoavam cantos líricos de alegria e tristeza, os quais resultaram na etimologia da palavra *tragédia*, pois “trágos” pode ser traduzido por “bode”, enquanto “ôidé” pode ser traduzido por “ode”, portanto, tem-se algo como “canto ao bode”.

A cena da origem dos cultos a Dioniso se dá com o próprio deus ensinando aos humanos o cultivo das vinhas. Após esse aprendizado, em dado momento, os humanos mataram e esquartejaram um bode que fora acusado de ter destruído algumas mudas da planta. Estes então começaram a dançar e cantarolar enquanto se banhavam com o sangue do bode e se embriagavam. A cena evidentemente representa uma tradição de culto à fertilidade e da natureza em geral por meio da celebração da morte violenta e do entorpecimento dos sentidos. Essa dualidade entre morte e vida é, na verdade, uma celebração da própria existência e da natureza, logo, uma representação do equilíbrio.

O que hoje seria visto como um culto “depravado” não o era aos olhos da sociedade grega que estava se constituindo na época, uma cultura ainda pagã e, portanto, desprovida das concepções maniqueístas judaico-cristãs que opõem “o bem” e “o mal”. Para os gregos antigos, o bem e o mal são inerentes ao ser humano e estão em permanente fluxo

e jogo, uma busca constante pelo equilíbrio. Sendo assim, os cultos a Dioniso eram essenciais para expressar uma faceta da natureza que se coaduna a diversas outras.

A tragédia possui a catarse em sua essência, pois se origina do culto a um deus que já era remanescente de uma tradição pré-pólis e fora incorporado aos propósitos de manutenção dos ideais de equilíbrio e de harmonia que os gregos tanto almejavam, justamente porque suas celebrações permitiam o ato da purgação. Esse é um dos elementos-chave na construção do herói trágico, pois assim como o próprio culto buscava trazer o equilíbrio para seus adeptos ao sacrificarem um bode, as futuras figuras trágicas também servirão ao propósito de purgar a alma das sombras da psique que não podem ser simplesmente atiradas para baixo do tapete. Não é à toa que há a expressão “bode expiatório”, pois em certas culturas, como a hebraica, o bode é o animal utilizado como sacrifício para purgar os pecados cometidos por um grupo.

As celebrações tiveram uma duração muito longa, pois os cultos de fertilidade estavam relacionados às estações do ano e às colheitas, ou seja, às questões práticas e diárias da vida. As máscaras de sátiros se transformaram em máscaras de rostos humanos com o passar do tempo, e as apresentações se tornaram competições de histórias, fazendo nascer assim o Drama. Não por acaso, as máscaras são o símbolo do Teatro, uma imagem reconhecível até os dias atuais.

O elemento trágico já está presente nos cultos a Dionísio em razão dos mitos do próprio deus. Dioniso era filho de Zeus, o principal deus do panteão grego, e de Sêmele, uma jovem mortal. Ambos tiveram um caso extraconjugal e a cônjuge divina de Zeus, Hera, por ciúmes de Sêmele, se disfarçou de humana e plantou um questionamento na mente da jovem grávida, qual seja o de que seu amante não era realmente quem aparentava ser. Sêmele, em dúvida, ao se encontrar com Zeus em sua forma humana, lhe pediu um favor, ao qual o deus jurou pelo rio Estige

realizar – esse é um juramento que os deuses não podem quebrar. Zeus se surpreendeu ao saber que o desejo de sua amante era ver sua verdadeira forma e, a contragosto, assumiu sua forma divina, a qual não poderia ser vista por olhos mortais por se tratar do próprio raio no caso desse deus. Sêmele foi fulminada e transformou-se em cinzas.

Em meio aos restos fumegantes da mortal, Zeus encontrou um bebê, seu filho meio mortal e meio deus, ainda no sexto mês de gestação. Compadecido, o rei dos deuses imediatamente colocou a criança dentro de sua coxa para que a gestação se completasse. Meses depois nasceu Dioniso, o “nascido duas vezes”. Em razão de complicações resultantes do ciúme de Hera, o recém-nascido, posteriormente, será criado por ninfas em um país estrangeiro.

Com o passar dos anos, as celebrações a esse deus foram tomando forma até atingirem os palcos de toda a Grécia e caírem no gosto dos espectadores e dos dramaturgos da época clássica, pois desde os cultos dos ditirambos o uso das máscaras já se fazia presente, uma ferramenta cênica que acabou por se tornar imprescindível para as peças produzidas na Antiguidade Clássica. Essas máscaras, que antes transformavam quem as vestia em sátiros, passaram a transformar pessoas comuns em heróis e deuses – em *As bacantes* (c. IV a.C.), de Eurípedes, Dioniso é uma das personagens. Os três principais tragediógrafos do período são, cronologicamente, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O segundo deles é o autor daquela que é apontada como a tragédia grega arquetípica, obra que influencia a ficção ocidental até o presente, o Édipo Rei (IV a.C.).

A figura de Édipo não foi criada por Sófocles, pois se trata de um herói já pertencente à mitologia grega. Sua amarga história, no entanto, foi eternizada pelo dramaturgo. Nela, o jovem Édipo é filho de Laio, o rei da cidade de Tebas, que um dia recebera um presságio do deus Apolo, por meio do oráculo de Delfos, revelando que seu filho iria matá-lo. Após engravidar sua esposa, Jocasta, e esta dar à luz o bebê, Laio ordenou que

a criança fosse morta para evitar os infortúnios preditos. Todavia, pela piedade de seu executor, e após passar por outras mãos, é adotado pelo rei da cidade de Corinto, Pólibo, que o cria como se fosse seu filho. Já crescido, Édipo também consulta o oráculo de Delfos, que lhe anuncia como um futuro assassino de seu próprio pai e como homem que irá casar e ter filhos com a própria mãe.

Édipo tenta fugir de seu destino e foge para a cidade de Tebas, pois acreditava ser filho legítimo do rei de Corinto, e no meio do caminho entra em conflito com um homem numa carruagem e seus servos. O condutor da carruagem exigira que o herói lhe cedesse passagem, já que quem se encontrava dentro do veículo era o rei Laio, enquanto Édipo, um príncipe, também exigira passagem. Há um conflito e o herói mata todos os membros da comitiva com exceção de um, que foge, incluindo, sem o saber, o homem que era seu pai biológico. A caminho de Tebas, o herói encontra a Esfinge e soluciona seu enigma, derrotando-a. Ao chegar à cidade descobre que seu rei desaparecera e o povo, ao saber que Édipo derrotara a Esfinge, lhe aclama como o novo rei. Após conquistar o título, casa-se com a rainha, Jocasta, e tem quatro filhos com ela.

Um dia, a cidade de Tebas recai sob os males de uma praga, que de acordo com os sábios era consequência de um ato nefasto que alguém cometera. Em seguida, Tirésias, o adivinho cego, revela a Édipo que ele era o culpado pela danação por ter sido o assassino do antigo rei. Édipo promove então uma investigação sobre o assunto e, após consultar o mensageiro que o havia entregado ao rei de Corinto anos atrás e também consultar o único sobrevivente da comitiva do rei Laio, o herói finalmente descobre que havia matado seu pai e se casado com sua mãe. A rainha Jocasta se suicida em desgosto e Édipo, num ato de desespero, cega-se com as presilhas da roupa da própria mãe e esposa e deixa para sempre a cidade de Tebas, impondo-se ao autoexílio.

Nasce o gênero trágico

Édipo Rei é considerado a obra máxima da tragédia grega em razão de vários elementos nela presentes, por exemplo, a maldição dos deuses, aspecto que eleva ao épico a escala dos infortúnios, uma vez que impossível de ser combatido ou desfeito. Os humanos serão sempre peões no jogo de interesse dos deuses, fazendo com que a existência já se torne em si mesma trágica. O parricídio e o incesto são outros dois elementos que contribuem sobremaneira com a tragicidade da peça, assim como a castração simbólica que o herói trágico se impõe ao descobrir sua verdadeira identidade e sina.

Na *Poética* de Aristóteles, a tragédia é descrita como possuidora de inúmeras características que contribuem para seu efeito quase transcendental sobre aqueles que a assistem ou leem, mas nenhuma é tão memorável quanto o processo da catarse, que, para o filósofo, é sempre o efeito final causado pelo que ele considera uma boa tragédia. *Kátharsis*, o nome do efeito, é uma palavra normalmente traduzida do grego como “purificação”, e é motivada por sentimentos de piedade e compaixão que são despertados no espectador/leitor quando este se depara e se coloca na situação em que o herói trágico se encontra. Isso resulta em uma descarga emocional na psique precisamente quando aquele percebe que não está, factualmente, na situação infeliz do herói trágico, o que gera uma consciência de si e uma consequente autoanálise.

Um dos principais aspectos da tragédia grega é a construção do caráter dos personagens e como isso afeta o espectador/leitor: suas sinas são decorrentes de suas ações. Mesmo que o personagem trágico, a princípio, não tenha cometido nenhum ato abominável, ele responde pelas ações de gerações passadas, que sempre acabam recaindo sobre algum descendente que sofrerá as consequências.

O herói de Sófocles é uma figura da aristocracia antiga, para a qual não havia uma única lei e aqueles com poder podiam exercer a justiça

com suas próprias mãos se assim julgassem correto. Não é casual que grande parte das tragédias clássicas envolvem vingança pessoal e relações familiares, resultando em morte de parentes ou pessoas muito próximas. Em Édipo Rei, temos uma amostra de certa subversão dessa forma de vingança através da maldição. O rei Laio é descendente de Cadmo, o fundador da cidade de Tebas, e de Lábdaco, o fundador da dinastia dos Labdácidas. Lábdaco, durante seu reinado, foi famoso por profanar e reprimir os cultos a Dioniso, provocando a fúria de seus fiéis, que o mataram e amaldiçoaram toda a sua linhagem, fazendo com que a desgraça recaísse sobre seus descendentes, e a maldição lançada pelo povo foi confirmada pelos deuses.

Eis então a gênese de toda a sucessão de infortúnios que incidem sobre Édipo, predestinado desde seu nascimento a matar seu pai, que fora julgado culpado pelo tribunal divino. Nesse contexto, a noção de livre-arbítrio não existe, pois independentemente do que Édipo se tornasse quando crescesse, seu futuro estaria fadado ao horror como punição pelo gesto condenável de antepassados. No contexto da cultura e religião gregas antigas os atos vis se estendem durante gerações, e é isso que implica maior temor para os espectadores/leitores, a aflição de saber que se cometessem tais atrocidades contra alguém, poderiam ter não só suas vidas castigadas, mas também a de todos os seus descendentes.

A base da estética trágica está sempre no oscilar entre dois extremos, os quais convivem na representação de dois polos da personalidade de seu herói: a lucidez e a loucura, a inocência e a culpabilidade, o dever e a vontade. Assim como seus conflitos internos, Édipo também é resultante de um conflito cultural, pois da mesma forma que é culpado por dois crimes graves, o incesto e o parricídio, é também inocente desses mesmos crimes à medida que não tinha consciência de seus atos, além de que eles já estavam predestinados em razão da maldição que recaía sobre seu pai, da qual Édipo não poderia se desvencilhar.

É nesse embate entre natureza e cultura, o eu e seus outros, entre o caráter nobre do herói e seu destino que não poderá ser virtuoso, que se assenta a estética do trágico.

Por conta de seu valor não só artístico como também político e social, as peças trágicas se tornaram um passatempo nacional oficial, tendo a própria pólis grega tratando as tragédias como ferramenta de transformação social, financiando-as através de concursos e cedendo ingressos para que essa nova forma de arte pudesse propagar os valores morais e jurídicos da nova forma de governo, então chamada *democracia*. Todos os atos possuem uma avaliação divina que resultará em grande desgraça se não estiverem de acordo com os costumes. No mito, Édipo não fura seus olhos; ele continua a governar Tebas e morre de causas naturais. A punição foi ampliada pelo dramaturgo grego, enquanto a tragédia grega surge em meio a um momento que se encontra entre um período primitivo e uma organização social mais complexa das cidades-estado da região.

A tragédia e as especificidades aristotélicas

A figura do herói trágico é caracterizada por realizar ações questionáveis, de cunho por vezes arrogante, imprudente e orgulhoso. Na cultura grega, acreditava-se que isso era decorrente da influência da *dæmon* Hybris, a personificação da desmedida, uma figura semelhante às musas de grande poder sobre os mortais. Como consequência desses atos, o caminho natural a seguir é o da *hamartia*, que se configura num erro cometido por um personagem. Na *Poética*, esse acontecimento é chamado de *erro trágico*, e é fundamental para o desenvolvimento da peripécia, o conjunto de ações que conduz o herói ao seu fim e a audiência à catarse. Essa sequência de acontecimentos marca a força e a vitória do destino e dos deuses ao reestabelecer os ideais de equilíbrio e a harmonia, através

da justiça em oposição a outros meios, como, por exemplo, a vingança pessoal. O herói trágico expia o desequilíbrio causado pelos crimes de seus antepassados.

A peripécia ou peripeteia é descrita na *Poética* como um encadeamento de atos que geram o efeito oposto ao pretendido em relação ao conflito. Ela deve ser verossímil e totalmente decorrente de algum erro cometido pelo herói — a hamartia decorrente da Hybris. No caso de Édipo temos, por exemplo, o mensageiro que, ao anunciar a morte do rei Pólibo, tenta amenizar a dor de Édipo ao revelar que na verdade Pólibo era apenas seu pai adotivo, pois ele mesmo fora responsável por entregá-lo, quando bebê, ao rei de Corinto. Ao tentar acalmar Édipo, o mensageiro acaba provocando, sem o perceber, o efeito contrário, o horror, por ter acidentalmente contribuído para a futura revelação que se dará ao herói quando este consultar o pastor que estivera na comitiva do rei Laio.

A anagnórise é tida como o reconhecimento do herói, ou seja, a transição entre o desconhecimento para o conhecido entre os personagens, que ocorre ao final da tragédia, embora o público assistente/leitor já saiba do que se trata desde muito antes. É nesse ponto que o próprio herói reconhece que algo que ele realizou trará consequências para seu destino. No caso de Édipo, a anagnórise se dá pela descoberta involuntária, causada pela peripécia, de seu erro trágico (hamartia), o qual fora impulsionado por seu ego, sua desmedida (Hybris). Essa sequência leva o herói a aceitar a desgraça que recai sobre si, mesmo que ele não saiba que se trata de uma punição decorrente de um julgamento divino. Ele reconhece seu erro e opta por pagar pelos seus atos por meio da autopunição.

A catástrofe é o produto da combinação entre a peripécia e a anagnórise. A descoberta seguida de reconhecimento provoca uma dor avassaladora que destrói a figura heroica ao final da peça. Édipo, ao se

mutilar, realiza um sacrifício para purgar seus crimes, mas não purifica sua próxima geração, já que deixou descendentes e seus quatro filhos também sofrerão, portanto, a maldição de Lábdaco e morrerão, três deles de forma trágica. Privar-se da visão e tornar-se um errante, como faz Édipo, é algo não somente atroz, mas simbólico, tanto como uma forma de castração sexual (como interpreta a Psicanálise no caso do cegar-se), quanto como privação da dignidade da condição de humano (o tornar-se errante, um sem pátria, um amaldiçoado). O herói não vê essa solução como uma penalidade que deve ser paga para que ele possa continuar a sua vida, mesmo que de forma deficitária; ele se priva dos sentidos e opta por ainda viver, viver em sofrimento como marca e lembrete a si mesmo e ao povo de seus crimes, uma espécie de morte em vida.

A catarse se concretiza, por fim, como conclusão ideal para a tragédia, mas ela só pode surtir efeito sobre os espectadores/leitores se ocorrer como consequência de um sofrimento compartilhado, uma identificação, com a personagem do herói. O modo de atingir esse sentimento utilizado pelos gregos ficou conhecido como *páthos*, técnica de construção textual e cênica utilizada para criar e transmitir a sensação de piedade e/ou medo. Conforme a peça vai se aproximando de seu clímax, o público toma, simbólica e emocionalmente, o lugar do herói e começa a se identificar com os sentimentos do personagem. A audiência se envolve na narrativa de maneira a fazer parte da história e se tornar, no caso da obra de Sófocles, o próprio Édipo. Só assim é possível despertar a compaixão e o temor pelo protagonista, pois a dor e o horror devem ser compartilhados com o herói. Apesar dos acontecimentos escabrosos estarem configurados num campo imaginário ou poético, os efeitos causados na psique do espectador são reais. É por isso que a dicotomia entre arte e vida se torna um emaranhado na tragédia, que ao final da experiência é novamente reorganizado de forma depurativa e libertadora, como se o espectador houvesse *ganhado* a sua vida de volta ao ter suas emoções purgadas.

As características do herói trágico são construídas ao redor de seu caráter, por meio do constante questionar-se. É de praxe que ao início da peça, no qual somos introduzidos ao herói, que ele seja representado como uma figura nobre, no auge de sua força e vitalidade. Muitas vezes pode gozar de alguma fama, sucesso e prosperidade. Suas qualidades residem na beleza, força, destreza, inteligência; é munido de grande senso moral e de retórica, mas que em determinado ponto se torna vítima de uma mudança de paradigmas que inverterá sua condição. Conforme segue, algum acontecimento relacionado ao seu destino o conduz ao sofrimento. Há então uma construção gradativa do desabamento de suas esperanças, que vão diminuindo cada vez mais até que finalmente o conduzem à queda.

Sua qualidade de herói se deve à sua força de vontade, de reação às adversidades impostas. Mesmo que o destino final seja sempre o mesmo, inelutavelmente trágico, o herói é sempre capaz de realizar grandes feitos durante seu percurso e demonstra nobreza ao suportar o sofrimento que se lhe abate. Assim, acaba se tornando uma figura idealizada de dignidade e consegue captar e conquistar a alteridade e a empatia de seu espectador/leitor. Ele resiste à própria ruína não pensando somente em si, mas munido de um senso altruísta de acatar as desgraças que lhe são impostas para salvar as gerações passada e futura de terem de pagar por seus atos e pelos atos de seus ancestrais. Édipo não comete um suicídio como o faz Jocasta, ao contrário, permanece vivo mesmo depois de sua auto-mortificação como sinal a mortais e deuses de que cumprira sua sina e redimira o destino dos seus.

Implicações e conexões do trágico

É fácil acreditar que, quando a tragédia termina e ocorre a catarse, as máscaras caem, as lágrimas são enxugadas e retornamos à vida

cotidiana sem maiores problemas; mas dentro desse processo há um efeito retardado, um eco ressoante que se instaura a partir do fenômeno catártico. O que antes se configurava como “ainda bem que não sou eu” de repente se torna “*poderia* ter sido eu”. A presença ainda vigente da crença nas figuras divinas que poderiam causar desgraças como essas na vida dos mortais garante a dimensão épica de uma tragédia, mas a falta dessa crença nos dias de hoje não apresenta efeito em escala semelhante, pois, em termos de ficção, o escopo de tramas humanas entrelaçadas com as vontades divinas será sempre algo épico. O misto de sensações que articulam o horror só é genuinamente efetivo se continuar *após* o final da apresentação. É esse efeito que, talvez, seja a principal característica da tragédia e a principal herança desse gênero a continuar viva na ficção contemporânea.

Para Aristóteles, um dos elementos que distinguem a epopeia da tragédia não é a escala, pois a tragédia apresenta acontecimentos tão grandiosos quanto uma epopeia, mas os personagens, visto que a epopeia se compõe como uma coleção de mitos e histórias dos feitos de diversas pessoas ou de um povo, enquanto a tragédia se foca em apenas um mito, com a mesma grandiosidade da abordagem épica, por certo, mas limitada apenas à figura do herói trágico e das consequências de seus atos. A epopeia centraliza-se no coletivo; a tragédia centraliza-se no individual. Ambas vão se amalgamar em algum momento da história da ficção ocidental para gerar a base do que atualmente é denominado *gênero romance*.

O legado do Édipo Rei está consolidado na cultura ocidental por meio do arquétipo do herói trágico, que se manifestará em diversas culturas ao redor do mundo, incluindo o próprio mito, que também pode funcionar como arquétipo. É por meio dessa consolidação que, milênios depois da peça ter vindo a público, um autor como Tolkien entrará em contato com a obra de Sófocles e com o arcabouço da

tragédia grega, dos quais tomará enredo e personagem principal como inspirações para a construção de seu próprio herói trágico, ao qual também fundirá aspectos de outra obra e contexto advindos de local geográfica e culturalmente bastante distinto do universo da Antiguidade Clássica grega. Chamemos essa consolidação que se desdobrará, por repetição diferida, no surgimento de um novo herói trágico, este em meio ao mundo moderno-contemporâneo e pelas mãos de um autor muito distante de Sófocles no tempo e na cultura, de *arquétipo*.

Para Carl Gustav Jung, fundador da psicologia analítica, o “padrão original”, ou *arquétipo*, trata de uma composição de imagens primitivas que são incutidas no inconsciente coletivo através de gerações. Em outras palavras, há uma sequência de experiências dos nossos antepassados que persiste até hoje no padrão comportamental de nossas culturas e povos, seja na forma de agir ou de pensar. Esse conjunto de experiências fica armazenado secretamente no nosso cérebro porque foi nos foi transmitido desde o nascimento, o que faz com que não seja possível a total individualização, já que todos carregam esse conjunto, sempre preservado e reiterado por meio da tradição, da História, da língua e da própria cultura.

O mito é um fenômeno arquetípico, o que explica o fato de haver mitos semelhantes em diversas regiões do mundo. Isso ocorre devido ao inconsciente coletivo, sua fonte primeva, ter o poder de traduzir o “padrão original” por meio da linguagem simbólica. Essa linguagem simbólica é o mito, e é isso que permite que seja arquétipo e possa ser apreendido até os tempos atuais.

Pela ótica do arquétipo, há aspectos da humanidade que se repetem de modo ininterrupto por gerações sem conta. Sendo assim, não é exagero afirmar que são justamente essas repetições que moldam a identidade, condição e cultura do ser humano ou, pelo menos, um dos fatores que contribuem para isso. Os mitos são essa fôrma: uma vez repetidos,

moldam o humano. Dentro desse viés, o arquétipo que está sendo analisado até aqui é o do herói trágico – que, por sua vez, é ramificação de um arquétipo mais amplo, o trágico. Inspirados por essas questões, então, vamos estender nosso passeio pelo mundo mitológico para além da Grécia e analisar as figuras arquetípicas do trágico e do herói por meio de uma breve visita às terras frias e distantes da Finlândia.

A terra que não esquece

Localizada no nordeste da Escandinávia, foi nesta terra, durante o século XIX, que o médico, linguista e folclorista Elias Lönnrot, imbuído pelo senso de resgate da identidade nacional de seu país, realizou uma pesquisa de campo e coletou, junto a diversas comunidades rurais, cantos e contos populares. A importância de tal feito talvez seja um pouco difícil de dimensionar na atualidade, mas basicamente se dá da seguinte forma: muitas nações em diversos períodos de suas respectivas histórias foram países que não possuíam uma unidade cultural. Ao longo da História, houve um tipo de trabalho, de cunho artístico-literário, que foi fundamental para a consolidação da cultura desses países, visto que isso auxiliava a população a criar e estabelecer uma noção de nacionalismo e pertencimento. Esse trabalho era o de “coletor”, cuja função era resgatar, transcrever em linguagem escrita e compilar em volumes publicados contos populares, de caráter folclórico, como contos de fadas. Através de um processo de editoração, esses profissionais criavam uma uniformidade para o que recolhiam, criando uma coerência e coesão apropriadas para as ideias de nacionalidade e pertença. É o caso, por exemplo, dos irmãos Grimm, que coletaram contos populares na Alemanha; ou Charles Perrault na França, Andrew Lang nas Ilhas Britânicas, Giambattista Basile na Itália e Câmara Cascudo no Brasil.

Esse trabalho de coletor também se desenvolveu e se desdobrou, em alguns casos, na compilação de mitos regionais a fim de se criar

uma mitologia para determinado país. É nessa modalidade que se insere o trabalho de Lönnrot, apontado como o compilador dos mitos e consolidador da cultura da Finlândia, país que sofreu profunda imposição cultural tanto da Suécia quanto da Rússia, ao ponto de carecer tanto de uma identidade cultural quanto de uma homogeneidade linguística. Muito de suas antigas tradições só sobreviveram na forma oral e apenas em certas regiões esses cantos e contos eram lembrados diariamente e passados de geração a geração, a única coisa que permitiu que sobrevivessem durante séculos quase inalterados.

Ciente dessas dificuldades, Lönnrot fez um extenso trabalho de coleta e compilou tudo que encontrou em sua terra natal em um volume batizado de *Kalevala* (“Poemas da Terra de Kaleva”), hoje tido como a epopeia nacional finlandesa, fonte de vislumbres do que seria uma antiga mitologia local com mais de dois mil anos de idade. Lönnrot copiou os diversos poemas antigos populares em duas edições, uma conhecida como “Velho Kaleva”, publicada em 1835 e contando com 25 *runot* (termo finlandês que equivale a “histórias folclóricas”), e outra, ampliada, contendo os atuais 50 *runot*. Essa segunda edição ampliada, hoje considerada definitiva e canônica, foi publicada em 1849, e quase imediatamente começou-se sua tradução para outras línguas, marcadamente o alemão, o sueco e o francês.

Para ilustrar a importância que o *Kalevala* exerce não só para os estudos de literatura e mitologia, mas também para a construção da identidade do povo finlandês, podemos inicialmente comparar seu corpus literário ao de duas das principais obras da ficção ocidental, a *Ilíada* e a *Odisséia*, ambas de Homero. Esses dois textos são poemas épicos que narram os feitos de heróis como Aquiles e Ulisses. Em meio às vastas tramas, temos os deuses olímpicos interferindo de forma direta na vida dos humanos e, com isso, desencadeando ações como os conflitos entre gregos e troianos e a queda de Tróia.

A importância desses poemas já foi expressiva na própria Antiguidade Clássica, pois ditavam as diretrizes políticas e religiosas da sociedade. Julgamentos eram realizados com base em princípios retirados dos textos atribuídos a Homero, e pessoas recitavam seus versos para pedir auxílio aos deuses. Os textos eram um código semelhante ao que a *Bíblia* representa para os judeus e cristãos, mas com a adição de tendências filosóficas e científicas para aquela sociedade. Homero era sinônimo de tradição. Não é à toa que com o passar dos séculos suas obras consolidaram múltiplas facetas do imaginário da sociedade e da cultura greco-latina e, por consequência, de toda a cultura ocidental.

No período posterior à queda do Império Romano, no momento da formação da Europa medieval, muitos países desenvolveram suas próprias epopeias para sedimentarem suas culturas e línguas numa identidade própria. É assim que surge a epopeia nacional como gênero literário, com a função de se tornar uma ode à pátria e ao povo, como por exemplo a *Canção dos Nibelungos* na Alemanha e *Os Lusíadas* em Portugal.

O *Kalevala*, de forma similar, é um poema em versos épicos que preserva e homenageia as tradições finlandesas ao contar histórias de homens, deuses e heróis, estabelecer origens de elementos culturais e sintetizar todo um conhecimento cultural antigo. É a partir do *Kalevala* que se iniciou o movimento de independência da Finlândia, bem como a valorização da cultura nacional. Histórias presentes no *Kalevala* viraram pinturas, partituras, esculturas, nomes de rodovias e diversas outras manifestações que se enraizaram no cotidiano finlandês. A própria língua finlandesa, uma das poucas línguas europeias que não fazem parte do tronco linguístico conhecido como “indo-europeu”, foi ganhando um espaço cada vez maior através da tradição literária propiciada por essa epopeia nacional, sendo progressivamente ensinada nas escolas, que por certo período ofereciam apenas aulas de língua e literatura suecas.

A mitologia diferente e pouco conhecida trazida no *Kalevala* fascinou o jovem Tolkien, apreciador de mitos, contos de fadas e línguas antigas. Segundo ele, a obra foi uma de suas inspirações para criar seu próprio universo particular (TOLKIEN, 2006a), ao lado das sagas nórdicas, das *Eddas* islandesas, dos mitos celtas e tantos mais. O cânone de criações mitológicas para seu universo particular – do qual fazem parte *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis*, *O Silmarillion* e outros – foi um pretexto para a composição e utilização de suas línguas inventadas. Uma delas, o Quenya, falada pelos altos elfos da Primeira Era, foi baseada na língua finlandesa.

Tolkien leu pela primeira vez o *Kalevala* em 1911, em seu último ano na King Edward's School, na tradução para o inglês de William Forsell Kirby, a qual teceu diversas críticas (FLIEGER, 2016, p. XI). No ano seguinte, ao ingressar no Exeter College, entrou em contato com a gramática finlandesa na tentativa de aprender o idioma, pois entendia que “Mitologia é língua, e língua é mitologia” (TOLKIEN, 2008, p. 181). Tal afirmação é sustentada pela ideia antropológica de que o mito é produto do inconsciente coletivo do povo que o constrói e, portanto, para atingir essa manifestação na sua forma mais elaborada, sem maiores interferências, a única maneira seria através do idioma prístino falado por esse povo ou, pelo menos, através da língua mais próxima no caso de línguas mortas, em suspensão ou distantes.

Há algumas divergências e incongruências ao longo da narrativa do *Kalevala*, algo que ocorre devido ao trabalho de coleta de Lönnrot, que certamente teve acesso a mais de uma fonte e/ou versão da mesma história. As versões foram recolhidas de populações analfabetas distintas do norte da Finlândia, fazendo com que o folclorista tivesse que combinar essas versões divergentes em um único texto, tentando se aproximar ao máximo de um possível original, mas mesmo assim com algumas alterações feitas pelo mesmo para dar uma maior uniformidade ao texto.

Kullervo, o infeliz

No *Kalevala*, a história de Kullervo se encontra narrada entre os *runot* XXXI e XXXVI. De início, há um confronto entre o camponês Kalervo e seu irmão, o feiticeiro Untamo, que o invejava por seus territórios e seus animais, os quais haviam devorado algumas ovelhas do feiticeiro. Untamo ameaça então destruir não só seu irmão, mas também toda a sua linhagem, os jovens e velhos. Assim o faz com um exército que dizima a tribo de seu oponente e queima toda a sua terra, exceto por sua filha grávida, Untamala. A jovem é capturada por seu tio e enquanto exercia função de criada acaba dando à luz um garoto concebido por magia – Untamala estava grávida mesmo sendo virgem. O menino é batizado de Kullervo. Com três meses de vida, o garoto-feiticeiro já compreende sua condição de cativo e jura vingar Kalervo e seu povo.

Untamo percebe que dentro do sobrinho nascera um novo Kalervo, e por isso tenta matá-lo três vezes, primeiro por afogamento, depois pelo fogo e finalmente por enforcamento. O menino sobrevive a todas as tentativas devido aos seus poderes mágicos. À medida que o jovem cresce, Untamo permite que Kullervo viva como servo em seu reino, mas devido ao seu temperamento forte, este se recusa à submissão. Dessa forma, o feiticeiro vende o garoto como escravo para Ilmarinen, um ferreiro mágico.

O herói se torna um pastor que sofre muitos abusos da esposa do ferreiro, mas continua forte e a preservar a imagem de seu povo através de uma adaga que herdara de Kalervo. Um dia, enquanto cuidava das vacas de seus senhores, Kullervo abre uma cesta que continha diversos alimentos que lhe foram dados pela esposa de Ilmarinen, para que ceasse quando tivesse fome. Ao cortar um pão com sua adaga, esta se quebra e ele descobre que havia pedras dentro do pão, colocadas pela mulher com o propósito de trapacear o jovem. Enfurecido por ter perdido a única

herança de seu pai, Kullervo liberta as vacas e traz de volta consigo uma hoste de lobos e ursos para a casa da esposa de Ilmarinen que, ao tentar ordenhá-las, é atacada pelas feras. Ensanguentada, ela clama para que o deus dos céus, Ukko, mate Kullervo. O garoto pede que a maldição recaia sobre a mulher que lhe maltratou, ao que é atendido, e ela morre.

O jovem foge de sua escravidão e enquanto vaga encontra uma dama. Esta lhe revela que sua mãe fora liberta e vivia junto ao velho, mas ainda vivo, Kalervo. O garoto então os encontra junto ao seu povo que fora restabelecido. Sua mãe lhe revela que teve mais filhos, mas uma de suas irmãs se encontra desaparecida e presumivelmente morta, pois um dia fora buscar frutas e nunca mais retornara. Kullervo recebe tarefas para exercer em seu novo clã, mas não as cumpre de forma devida, para desgosto de seu pai, Kalervo. Um dia, o herói encontra diversas garotas pelo caminho e é rejeitado por todas, até se deparar com uma jovem indigente que inicialmente também o recusa, mas após ser seduzida pelos poderes mágicos de Kullervo se deita com ele. A garota pergunta ao jovem sobre suas origens e, ao ouvi-las, descobre que ele é seu irmão. Ela fica horrorizada e comete suicídio ao se atirar num rio.

Kullervo chora e retorna para sua mãe para lhe contar seu terrível feito. Ele a questiona se chorará por sua morte caso decida continuar com sua vingança, pois todos os seus familiares lhe disseram que não chorariam por o considerarem perverso. Sua mãe diz que chorará apesar de tudo e o jovem decide seguir com seu intento. No caminho para o reinado de Untamo, Kullervo encontra mensageiros que, enquanto passam, lhe contam como um de seus familiares acabara de morrer e que ele deveria abandonar sua vingança para velá-los. O garoto não desiste e segue em frente, até as notícias dos mensageiros informarem que toda a sua família havia morrido. Ele pede, então, ao deus Ukko uma espada para levar a cabo sua vingança, uma espada que fosse capaz de dilacerar mil exércitos e garantir sua vitória. O deus atende as suas preces e lhe envia sua melhor

espada. O jovem a recebe e massacra todo o povo de seu tio, queima seus lares e mata o próprio Untamo. Ao retornar vitorioso para casa, Kullervo não encontra ninguém. Ele chora por três dias.

O espírito de sua mãe surge e pede que ele busque abrigo. O herói parte e encontra a região onde sua irmã se matara, na qual nenhuma planta crescia, pois a terra se tornara infértil devido à tristeza da falecida. O jovem pergunta à sua espada se lhe tiraria a vida, e esta responde que não via o porquê de não aceitar o sangue de um culpado, visto que acabara de beber o sangue de muitos inocentes. O herói então se atira sobre a espada e os últimos versos são um canto entoado por Väinämöinen – o primeiro humano, representação da poesia e da sabedoria –, que pede para que nenhuma criança seja abandonada ou maltratada, do contrário irão crescer e se tornar iguais a Kullervo, embebidas em maldade e desprovidas de sabedoria.

Para alguns pensadores dos mitos finlandeses, a história de Kullervo é uma metáfora para a história da própria Finlândia, um país fundamentalmente camponês que sempre lutou por sua independência e se mostrou forte, unido e nunca se esqueceu de seu passado e dos maus tratos que sofrera outrora pelos que tentaram dominá-lo. Assim como na tragédia grega, que servia para reestabelecer o equilíbrio e a harmonia da pólis, no *Kalevala* também temos esse teor “moralizante”, que mostra a vingança como uma falsa solução. Ela é representada como algo que traz desgraça para aquele que tenta fazer justiça por meio da violência, resultando na perda de familiares.

Na crença popular finlandesa, a relação com a figura da mãe é de grande importância quando se trata de sabedoria e de opiniões. As instruções maternas são tidas como prioridades no âmbito familiar, mais do que as do pai e dos avós. Essa relação se estende não só para a vida mundana, mas também para o além-vida. No *Kalevala*, podemos observar ecos desse aspecto cultural quando a mãe de Kullervo se torna a única

que se compromete a lamentar a morte do herói e quando seu fantasma o aconselha que encontre abrigo.

Na construção do corpus dos *runot* referentes a Kullervo no *Kalevala* são encontradas algumas incongruências com relação ao parentesco das personagens. A mãe de Kullervo por vezes é referenciada como filha de Kalervo e em outras situações como sua esposa. Isso faz com que Kalervo seja por vezes pai e por vezes avô de Kullervo. A incongruência mais evidente se dá no ressurgimento da família de Kullervo alguns anos após seu suposto massacre pela mão de Untamo, algo que se assemelha a um *deus ex machina*.

De maneira “definitiva”, considera-se que Kullervo seja filho de Kalervo, não só pelo nome do herói ser um derivado patronímico do camponês, mas também porque independentemente se na história o jovem é nascido por magia ou por cópula, ele pode tanto ser um filho biológico quanto espiritual de Kalervo, já que Untamo percebe logo nos primeiros meses de vida do jovem que nele há um Kalervo encarnado.

Mas a história de Kullervo poderia ser considerada uma tragédia? Uma história pode conter elementos do trágico, não há dúvida, mas pode a saga desse herói do *Kalevala* ser alocada em meio às obras representantes do gênero literário desenvolvido pelos dramaturgos gregos de outrora? Há muitas variáveis que validam ou desqualificam a questão. Em termos de forma, nota-se uma grande distância entre, por exemplo, Édipo Rei e a passagem de Kullervo no *Kalevala*, pois o primeiro é uma peça de teatro, enquanto o segundo é um poema épico. No entanto, se tomarmos a questão do conteúdo narrativo de ambas as histórias, surge a possibilidade de se traçar um paralelo.

Como tragédia, A história de Kullervo se adequa em grande medida às especificidades aristotélicas da tragédia: *catastrophe*, ou mudança da sorte; *peripeteia*, ou inversão, em que um personagem inadvertidamente

produz um efeito oposto ao pretendido; *anagnoresis*, ou reconhecimento, em que um personagem se move da ignorância ao autoconhecimento. (FLIEGER, 2016, p. XV)

Isto posto, após uma leitura dos *runot* do *Kalevala* referentes a Kullervo, podemos notar que a relação do herói trágico finlandês com o seu destino é semelhante em muitos aspectos aos do Édipo grego. Kullervo é uma figura cheia de ira por não saber qual o seu papel ou qual o seu destino no mundo. Sua família fora subjugada por Untamo, e para Kullervo, na maior parte da sua vida, a missão constitui vingar os injustiçados.

Como já dito, o herói trágico é uma figura que está constantemente em dúvida sobre si e sobre sua própria natureza. Tomemos como exemplo quando Kullervo é entregue ao ferreiro Ilmarinen. Por um breve período, Kullervo cria uma nova perspectiva de vida como pastor, mas se desvia desse rumo devido às más condições de criação que sofrera. Em seguida, quando retorna para o seu povo, Kullervo recebe de Kalervo um emprego semelhante a um coletor de impostos, mas novamente se desvia dessa nova perspectiva, voltando-se novamente à vingança. O herói não quer ser quem desejam que ele seja, mas ele mesmo não sabe o que deseja ou deve ser.

Diferente do herói épico, uma figura que conhece seu próprio destino, logo se lhe afigura a possibilidade de algumas escolhas, o herói trágico não sabe, e é isso que desencadeia uma sucessão de desastres em sua vida. Uma das características típicas da trajetória do herói trágico é que sua sina infeliz deverá sempre ser fruto de atos que ele mesmo cometera, mesmo que não saiba que esse é o seu destino. O herói trágico é parcialmente vilão em sua própria narrativa, pois, em última análise, ele mesmo é responsável por seu fim trágico.

Kullervo nasce por magia de uma virgem no início da história, algo que carrega uma concepção sobrenatural, semelhante aos heróis da

tradição clássica. Estes se encontravam num meio termo entre a divindade e humanidade, portanto, o herói é uma figura com habilidades além do ser humano comum. Em seguida, Kullervo não só resiste a todas as tentativas de assassinato contra si, mas também é capaz de realizar grandes feitos ao longo da vida. Apesar de ser constantemente adjetivado como “infeliz” e “vil”, suas ações possuem o princípio de enfrentar as injustiças, seja as torturas que sofre tanto por seu tio quanto pela esposa de Ilmarinen ou também a injustiça que ele e seu povo sofrem ao serem atacados por Untamo.

Kullervo, devido aos seus poderes sobrenaturais, poderia se encaminhar perfeitamente para se tornar um herói épico, mas se torna trágico porque a trajetória de sua vida é diferente. Suas ações são um misto de sua própria índole com o seu destino, e sem o auxílio dos deuses e/ou o conhecimento de si próprio, o herói se torna uma figura amargurada. Kullervo está em busca de si, e é por acreditar que seu destino é se vingar que acaba por cometer os assassinatos ao final de sua existência.

O herói também sofre pela perda de seus familiares, chora quando sua irmã comete suicídio e por toda a sua família que morreu enquanto ele buscava vingança. Kullervo se arrepende e é em decorrência disso que o jovem acaba por se matar ao final. A grandeza de sua natureza mágica apenas amplifica o seu final trágico, concretizando seu infeliz trajeto de herói. O herói trágico, novamente, cai em desgraça para purgar o leitor, visto que nossas vidas, como a de Kullervo, são pautadas pelo erro e acerto em meio ao desconhecido que é a Existência.

A centelha do legendarium

Em seu último ano de graduação, Tolkien tentou adaptar os *runot* referentes à história de Kullervo para um conto.

Eu estou tentando transformar uma das histórias – que é deveras uma grande e trágica história – em um conto à semelhança dos romances de [William] Morris, com

pedaços de poesia no meio. Este é o sombrio, violento e trágico conto de Kullervo, um homem de força monstruosa que fora escravizado desde a infância por seu tio, inadvertidamente dormiu com sua irmã (que se matou em seguida), declarou guerra a seu tio e todos os seus seguidores e então se matou com sua própria espada¹. (TOLKIEN, 2018, p. 176, tradução nossa)

No conto escrito por Tolkien, “A história de Kullervo”, o autor constrói uma nova versão, que preserva muitos dos elementos originais, mas altera outros aspectos, especialmente para “corrigir” as incongruências do original. Em sua variante, Tolkien torna Kullervo filho biológico de Kalervo com Untamala e aprisiona a mãe junto com o filho e a filha, que é inserida antecipadamente na narrativa. Inclusive, o autor confere um nome à irmã de Kullervo, algo que a personagem não possui no *Kalevala*: Wanōna, que, segundo Tolkien, significa “choro”.

Enquanto estudava e criava sua própria versão desse mito, uma ideia se consolidou na mente de Tolkien, algo que determinaria toda a sua produção literária futura: ao invés de simplesmente adaptar mitos, por que não os criar ele mesmo? O autor era apaixonado por histórias épicas, escritas em línguas diferentes, que contassem enredos também diferentes. Quando se deparava com narrativas contemporâneas, estas lhe soavam reducionistas em comparação com a experiência prazerosa que os clássicos lhe proporcionavam. Em razão dessa percepção, com o passar do tempo, ele começou a deixar de adaptar mitos para tentar criá-los por si próprio: “O início do legendário, do qual a Trilogia² é

1 No original: I am trying to turn one of the stories – which is really a very great story and most tragic – into a short story somewhat on the lines of [William] Morris’ romances with chunks of poetry in between. This was the dark, violent and tragic tale of Kullervo, a man of monstrous strength who was enslaved from infancy by his uncle, unwittingly slept with his sister (who subsequently killed herself), made war upon his uncle and all his followers and then killed himself with his own sword.

2 *Trilogia* refere-se aqui aos três volumes de *O Senhor dos Anéis*.

parte (a conclusão), foi uma tentativa de *reorganizar algumas partes do Kalevala, em especial o conto de Kullervo, o infeliz, em uma forma de minha própria autoria*” (TOLKIEN, 2006b, p. 206, grifo nosso). O motivo da criação não só da história de Túrin Turambar, que analisaremos em seguida, mas também do que viria a ser todo o seu *legendarium* é, naturalmente, um desejo de criar uma mitologia para a Inglaterra (cf. TOLKIEN, 2006a).

Conforme já explicitado, devido à falta de narrativas de sua própria época que lhe causassem o mesmo impacto das narrativas antigas, Tolkien cria uma mitologia com o propósito de suprir a falta de mitos originários de seu país. Apesar de haver alguns contos e lendas folclóricas que resgatam elementos do que poderia ser uma antiga mitologia da Inglaterra, estes são na verdade “importações” de outros países e culturas, caso das lendas arturianas, de linhagem celta.

Desde cedo eu era afligido pela pobreza de meu próprio amado país: ele não possuía histórias próprias (relacionadas à sua língua e solo), não da qualidade que eu buscava e encontrei (como um ingrediente) nas lendas de outras terras. Havia gregas, celtas e românicas, germânicas, escandinavas e *finlandesas* (que muito me influenciou). [...] “Há o *Filhos de Húrin*, o conto trágico de Túrin Turambar e sua irmã Níniel – em que Túrin é o herói: uma figura a qual pode se dizer (por quem aprecie esse tipo de coisa, embora isso não seja muito útil) que deriva de elementos de Sigurd, o Volsung, de *Édipo* e do *Kullervo finlandês*. (TOLKIEN, 2006a, p. 141-146, grifo nosso)

Com esse desejo de criar mitos próprios para a Inglaterra por meio do resgate de mitos de diversos países, Tolkien inicia a concepção da história d’*Os filhos de Húrin*, na qual se encontra seu herói trágico, Túrin Turambar, por volta de 1919, alguns anos depois da gênese de seu *legendarium* (que se dá por volta de 1917).

O conjunto de mitos próprios foi criado para servir de pano de fundo às línguas inventadas pelo autor, que já haviam sido inventadas anos antes como seu passatempo linguístico. A princípio, foram chamadas simplesmente de “língua das fadas”, mas conforme o estudo sobre mitos avançou ao ponto de começar a criá-los ele mesmo, Tolkien decidiu inverter sua ideia inicial e usar suas línguas inventadas como base para o passado mitológico que estava construindo. Enquanto desenvolvia o vocabulário das línguas, começou a se perguntar que tipos de povos poderiam ser seus falantes, e com isso o autor somou seu universo literário às línguas que inventou, o que constitui o fundamento do seu fazer ficcional.

O germe de minha tentativa de escrever lendas minhas para *adequarem-se a meus idiomas particulares* foi o conto trágico do infeliz Kullervo no Kalevala finlandês. Permanece um aspecto importante nas lendas da Primeira Era (que espero publicar como *O Silmarillion*), embora como “Os Filhos de Húrin” esteja inteiramente modificado, exceto o final trágico. (TOLKIEN, 2006c, p. 328, grifo nosso)

Desde o início da escrita d’*Os filhos de Húrin* até o fim de sua vida, Tolkien não finalizou totalmente a história, assim como muitos outros de seus mitos. Sempre que possível ele os revisava, ora abandonando a ideia por um tempo e ora retomando um projeto esquecido, adicionando novos detalhes, suprimindo outros e alterando os termos próprios a cada nova reescrita. A primeira versão do conto já contém muitos dos elementos trágicos principais envolvendo o incesto, a traição e o assassinato de familiares ou pessoas queridas. Ainda na forma de rascunho, essa versão fez parte de um esquema geral para sua mitologia, o qual Tolkien chamava de *O Livro dos Contos Perdidos*³. Posteriormente, o autor adaptou a história para um poema épico em versos aliterativos

3 *The Book of Lost Tales*, no original.

intitulado *A Balada dos Filhos de Húrin*⁴. O texto contou com diversas reescritas ao longo dos anos.

Só postumamente que a história de Túrin ganhou uma versão final, quando o filho e herdeiro literário de Tolkien, Christopher, se debruçou sobre todas as diferentes versões existentes em prosa e verso e construiu uma edição coesa e conclusa da história. A primeira publicação dessa versão final se deu em *Contos Inacabados: de Númenor e da Terra-média* (*Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*, 1980) e é denominada *Narn I Chîn Húrin*, título em sindarin, uma de línguas criadas por Tolkien, que significa “O conto dos filhos de Húrin”.

O mestre do destino

Túrin é um dos filhos de Húrin, um líder da raça dos homens capturado por Melkor, entidade que se tornou o Senhor do Escuro na Primeira Era da Terra-média. Húrin foi aprisionado na fortaleza de Angband e teve toda a sua linhagem amaldiçoada por esse ser divino por tentar se rebelar contra seu poder. Como desdobramento dessa maldição, após ter seu lar invadido por forças aliadas do Senhor do Escuro, a esposa de Húrin envia seu filho Túrin em segredo para ser criado pelos altos elfos de Doriath, uma fortaleza subterrânea e oculta. Ao atingir a idade adulta, Túrin é expulso de seu abrigo por um complô orquestrado por um elfo que não aceitava a presença da raça dos homens nos salões dos Primogênitos. Assim, o herói parte para enfrentar o vilão responsável por tomar suas terras e pela captura de seu pai, mas em meio às suas desventuras acaba por ser capturado por orcs, servos do inimigo. Seu melhor amigo, Beleg Arcoforte, tenta libertá-lo, mas Túrin, atordado pelo cativoiro, achando que se tratava de mais um de seus torturadores, acaba por matá-lo.

4 *The Lay of the Children of Húrin*, no original.

Após tomar consciência de seu ato, Túrin fica muito abalado, enterra seu companheiro e se autointitula “Turambar”⁵. Em seguida, toma posse da espada que lhe pertencera, Anglachel, lâmina mágica que fora outrora portada por Eöl, um elfo escuro que adicionara sua malícia à arma. Túrin parte para a fortaleza élfica de Nargothrond, onde assume o posto de capitão e conselheiro do rei. Lá permanece por cinco anos, enquanto sua mãe, Morwen, consegue fugir do lar sitiado pelo inimigo e parte junto de sua filha, Niënor, para Doriath. Como militar, Túrin altera as estratégias de combate de modo a abandonar o caráter oculto do reino para a expansão do território e combate aos servos do inimigo. Isso faz com que Melkor saiba que as defesas da fortaleza estavam menos rígidas.

Melkor, chamado Morgoth por elfos e homens, envia suas tropas lideradas por Glaurung, o pai dos dragões, contra Nargothrond. Essas tropas promovem destruição pelo caminho e atacam a cidade, então desprotegida. Túrin chega quando o local já está em ruínas e, ao avistar o grande dragão, tenta confrontá-lo. Glaurung, ao fitar os olhos de Túrin, o ilude com um encantamento hipnótico e faz o herói crer que sua mãe e irmã se encontram à beira da morte em Dor-Lómin, seu antigo lar. Em choque e sem conseguir perceber que estava sob um feitiço, o herói corre para seu antigo lar com a esperança de salvá-las enquanto Nargothrond é sitiada e destruída. Ao chegar a Dor-Lómin, não as encontra. Nesse momento, cessa o feitiço do dragão e o herói se dá conta que condenou um reino à destruição com sua partida e Finduilas, sua amada, à morte.

Caído em desgraça, Túrin desiste de sua missão e decide morar com os proscritos, homens dos bosques, que viviam em comunidades locais. Morwen e Niënor recebem notícias da queda de Nargothrond trazidas por alguns combatentes sobreviventes que nada sabem a respeito de Túrin. Mãe e filha partem para as ruínas do reino caído junto de alguns

5 “Mestre do destino”, em quenya.

cavaleiros, na esperança de ainda encontrarem o herói desaparecido, que alguns diziam estar petrificado sob o efeito dos olhos do dragão. Nas proximidades de Nargothrond, a equipe de busca é surpreendida por Glaurung, que fazia dos salões vazios seu novo lar. O monstro mata toda a companhia, descobre quem são as duas mulheres e usa um feitiço de esquecimento sobre Niënor quando ela encara seus olhos. A jovem corre em desespero e desfalece num bosque, onde é encontrada por Túrin. O herói se apaixona por ela por suas feições lhe lembrarem de sua falecida amada. Turambar a acolhe e a batiza de Níniel⁶, já que a garota não se lembrava de nada, nem mesmo de seu próprio nome. Ao se apaixonar por sua irmã sem o saber, Túrin incorre na hamartia característica dos heróis trágicos.

Após um longo tempo afastado das batalhas, Túrin se casa com Níniel e ambos vivem felizes juntos dos proscritos, até que os orcs e a sombra da ameaça do dragão voltam a pairar sobre a região. Túrin decide erradicar de uma vez por todas esse perigo e parte junto com uma tropa para enfrentar o Grande Lagarto. Níniel, aflita por estar longe de seu amado, foge de casa e vai ao encalço da tropa, mas atrás dela segue o manco Brandir, um senhor de terras que invejava Turambar e em segredo era também era apaixonado por Níniel.

À medida que a companhia se aproxima do rio Teiglin, Glaurung ataca a tropa de surpresa, sabendo que os homens pretendiam executá-lo. Ele mata os companheiros de Túrin enquanto este combate o dragão e crava sua espada no ventre da criatura, derrotando-a. Em seu momento de glória, ao retirar a espada da carcaça de Glaurung, um jato quente de sangue negro o atinge, queimando-o e deixando-o inconsciente. Níniel chega e encontra muitos mortos, incluindo seu amado jazido ao lado do dragão. A garota chora e é surpreendida com o abrir dos olhos

6 “A Donzela-das-lágrimas”, em sindarin.

de Glaurung, que, como último esforço antes de perecer, lhe revela a verdade sobre sua identidade, bem como seu parentesco com Túrin. Niënor toma consciência de quem é e ao se dar conta de tamanha desgraça que recaíra sobre si, se atira da ravina de Cabed-en-Aras.

Brandir chega um pouco antes do suicídio da dama, presencia a revelação e corre de volta para o povoado para contar a todos o que vira. Ao retornar, Brandir revela ao povo a verdadeira história de Túrin, tentando desmerecê-lo para tomar sua posição de poder, mas o próprio surge num repente. Não havia morrido, estava apenas desmaiado devido ao combate e ao sangue do dragão. Ao acordar, ele retorna ao povoado e encontra Brandir o acusando de incesto. Num momento de fúria, Túrin mata Brandir na frente de todos em razão das acusações, que lhe soam caluniosas, e pela descoberta de que sua esposa morrerá.

Em seguida, o herói foge para sentar-se à solidão. Nesse momento, um elfo sobrevivente da comitiva da qual sua mãe fizera parte há tempos atrás, Mablung, chega com mais guerreiros para auxiliar na investida contra o dragão. Túrin lhes diz que chegaram tarde demais. Quando o elfo reconhece em Túrin o filho que Morwen tanto buscava, ele revela como sobrevivera ao ataque do dragão, como sua mãe se perdera e como Niënor fora enfeitçada e fugira para o desconhecido. Há aqui, portanto, a peripécia típica da tragédia, e no momento em que Túrin percebe, por meio da narrativa do elfo, que o que Brandir alegava era verdade, temos também a anagnórise.

Túrin, por sua vez, corre de volta para a mesma ravina onde sua irmã e amante tinha se suicidado. Ali desembainha Gurthang, a espada Anglachel rebatizada, e conversa com o espírito maligno que nela habita. A lâmina diz que beberá seu sangue com prazer como pagamento pela morte de seu mestre antigo, Beleg, e também por Brandir, morto por falar a verdade. Túrin se mata com a espada, e com essa cena se completa a catástrofe. Seu cadáver é sepultado pela

comitiva de Mablung, que não imaginava o agouro que suas notícias poderiam trazer ao filho de Húrin.

A história de Túrin é sombria e violenta, produto de um mosaico trágico laboriosamente construído por Tolkien durante toda a sua vida e manifesto na forma de uma narrativa que evoca mitos gregos, finlandeses e nórdicos.

No universo do *Kalevala*, os objetos possuem suas próprias identidades e são representados muitas vezes como seres dotados de vida, vontades e fala, caso da espada de Kullervo, como visto. Esta trava um diálogo com o jovem ao final de sua jornada e expressa suas vontades referentes ao sangue que beberá. Esse elemento foi incorporado à narrativa de Túrin Turambar em *Os filhos de Húrin*, na qual a espada que toma de seu antigo companheiro possui a vontade de seu maligno forjador. Gurthang exerce um papel de personagem assim como muitos objetos são vistos no *Kalevala*. A espada de Kullervo é uma arma de um deus poderoso e a de Túrin é uma espada forjada por uma figura maligna. Ambos travam diálogos com suas armas após o desenrolar de suas desgraças, e a espada do segundo revela o desejo de beber seu sangue como forma de pagamento pelos assassinatos injustos que causara, aos mesmos moldes do que faz a espada de Kullervo.

O nome criado por Tolkien para a irmã de Kullervo mantém também forte relação com a irmã de Turambar, pois além de desempenharem funções narrativas muito semelhantes – o envolvimento em incesto, por exemplo –, seus nomes também compartilham, em partes, do mesmo significado.

Por fim, há o restabelecimento da harmonia. No caso de Kullervo, o equilíbrio é reestabelecido quando o herói paga com sua vida pelo assassinato de um povo inteiro, e servindo também como bode expiatório aos conflitos entre Kalervo e seu irmão. Da mesma forma Túrin, que é o bode expiatório a pagar pelos crimes que seu pai cometera contra Morgoth. O destino segue vitorioso em todas as ocasiões, mostrando que

aqueles que matam e buscam por vingança um dia também são mortos por vingança, mas a vingança do próprio destino, que tenta reorganizar a vida dos humanos. A quebra do equilíbrio é sempre restituída através de descendentes daqueles que o quebraram, como se fosse um ciclo sem fim no qual o resultado sempre será violência e tragédia.

Concluindo o mosaico trágico

Destino é o cerne da tragédia e Turambar é o mestre do destino. Clamar ser mestre de seu próprio destino é uma tentativa falha de se sobrepor a essa força sobrenatural que é sempre vitoriosa nas histórias trágicas. Turambar, assim como todos os outros heróis trágicos, tenta ao máximo se desviar do seu destino, mas é derradeiramente atraído para seu final. O destino de Édipo será cometer as infrações premeditadas por uma força anterior e maior, e também será o destino de Kullervo enfrentar seu tio. O destino como algo pré-estabelecido e inevitável faz com que a narrativa se concretize de forma assustadora, de modo que o horror, alicerce que leva à catarse, seja o objetivo final da tragédia clássica.

A história de Túrin segue todos os preceitos aristotélicos assim como as histórias de Édipo e de Kullervo, e a catarse não poderia ser omitida. O papel de redentor dentro de sua própria narrativa é mais uma vez fruto do papel que a humanidade exerce no jogo de interesses entre os deuses. No universo ficcional de Tolkien, Morgoth é um dos Valar, divindades da natureza a serviço do deus único, Eru-Ilúvatar. Morgoth, ao amaldiçoar a linhagem de Húrin, exerce uma influência semelhante à maldição da linhagem de Lábdaco, a Dinastia dos Labdácidas. De forma semelhante, Kullervo é descendente de Kalervo, que também teve sua linhagem subjugada pelo feiticeiro Untamo.

A catarse provocada pelas três narrativas purga os crimes dos antepassados dos heróis, sendo que a tragédia se concretiza pela vitória

do destino sobre a incerteza e a insegurança do personagem, que desconhece seu destino e é, ao mesmo tempo, culpado e inocente pelos crimes de seus antepassados e dos seus próprios cometidos em vida. Édipo não tem relação com a tentativa de proibição dos cultos dionisíacos por Lábdaco, mas também não se pode negar que mesmo sem conhecimento ele executou seu próprio pai. Kullervo não tem relação com as disputas de Kalervo e Untamo, mas mesmo assim ele foi o responsável pela morte de seu tio e de sua tribo. Túrin, da mesma forma, não foi responsável pela tentativa de seu pai ao enfrentar Morgoth, todavia foi o responsável pela queda de Nargothrond e de seus habitantes, bem como da morte de sua amada, Finduilas. Esses três heróis trágicos são figuras que se encontram além do bem e do mal, pois a cisão entre virtude e pecado não é estabelecida em uma relação de oposição, mas sim como facetas insolúveis do ser humano. O herói salva ao mesmo tempo em que mata.

O fim de suas trajetórias serve a um propósito maior, o herói trágico cumpre seu papel ao sofrer, enquanto purga os sentimentos do próprio espectador/leitor, que tem suas angústias canalizadas na figura heroica ao longo da narrativa. Esse herói serve à alma de seu espectador/leitor como um remédio serve para o corpo de um enfermo. Enquanto a tragédia expõe diferentes nuances da condição humana, ela se torna libertadora.

É por isso que Túrin pode ser chamado de “Édipo finlandês”, pois a partir da proposta de Tolkien de construir um universo mítico para a Inglaterra, a figura do herói trágico é incorporada a uma narrativa construída a partir dele para consolidá-lo como um instrumento de purgação, assim como feito na Antiguidade Clássica e também no contexto artístico-cultural da Finlândia. O herói trágico é arquetípico, e surge para desempenhar função essencial à humanidade. É assim que um arquétipo se manifesta através de um mito.

Para ilustrar a imortalidade do mito, tomemos a figura da Fênix, uma ave semelhante à uma águia vermelha que ao morrer se incendeia e então

renasce das cinzas. A Fênix, como mito, é uma personificação do próprio mito, pois este nasce do povo que o concebeu, vive, é adorado, pintado, cantado, temido e conforme seu povo desvanece, morre junto dele, mas pode renascer em outro tempo, em meio a outro povo, com outro nome. Pode se chamar Dioniso, pode se chamar Baco, pode se chamar Édipo, pode se chamar Kullervo, pode até mesmo se chamar Túrin Turambar. Seus nomes são inumeráveis, assim como sua idade.

O primeiro nome que a figura de um herói arquetípico recebeu talvez permaneça desconhecido para sempre. Certamente não possuímos ainda uma palavra em nenhuma língua, natural ou sintética, que consiga compor toda a sua grandiosidade. No caso específico do legado que a figura em questão deixou para a História do mundo ocidental, o qual acompanhamos até aqui, podemos propor um nome por meio de uma tradução com o intuito de chegarmos a algo que possamos chamar de *termo próprio*.

Essa humilde tentativa de tradução já foi anunciada anteriormente. Os gregos antigos a chamavam de τραγωδία, que convertida ao alfabeto latino e à língua portuguesa resulta na palavra “tragédia”. Considerando a existência humana nos limites do nascimento e da morte, o que ocorre entre esses dois eventos é particular a cada um, mas seus elementos arquetípicos comportam de alguma forma algo das tragédias. Com isso, é possível inferir que estudar o trágico equivale a explorar o presente humano e, mais ainda, estimar algo de seu futuro.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. Arte poética. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A poética clássica. Tradução de Jaime Bruna. 22. ed. São Paulo: Cultrix, p. 17-52, 2017.

CAMPBELL, Joseph. Tu és isso. São Paulo: Madras, 2003.

FLIEGER, Verlyn. Introdução. In TOLKIEN, John Ronald Reuel. A história de Kullervo. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. XV, 2016.

THE KALEVALA. Comp. Elias Lönnrot. Tradução de John Martin Crawford. 3. ed. Cincinnati: The Robert Blake Company, 1910.

MICHAELIS. Tragédia. Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, p. 2095, 1998.

SÓFOCLES. Édipo rei. In SÓFOCLES. A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução de Mário da Gama Kury. 10. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 17-100, 2002.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Contos Inacabados: de Númenor e da Terra-média. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 131] Para Milton Waldman. In CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). As cartas de J. R. R. Tolkien. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 140-157, 2006a.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 163] Para W. H. Auden. In CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). As cartas de J. R. R. Tolkien. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 203-209, 2006b.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 257] Para Christopher Bretherton. In CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). As cartas de J. R. R. Tolkien. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 327-331, 2006c.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Tolkien On Fairy-stories. Edição ampliada, com comentários e notas. Editado por Verlyn Flieger e Douglas A. Anderson. Londres: HarperCollins, 2008.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Os Filhos de Húrin. Tradução de Ronald Kymse. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. Turambar and the Foalókë. In TOLKIEN, Christopher (Ed.). The Book of Lost Tales. Londres: HarperCollins, p. 69-116, 2015 (The History of Middle-earth, v. 2).

TOLKIEN, John Ronald Reuel. The Lay of the Children of Húrin. In TOLKIEN, Christopher (Ed.). The Lays of Beleriand. Londres: HarperCollins, p. 3-130, 2015 (The History of Middle-earth, v. 3).

TOLKIEN, John Ronald Reuel. A História de Kullervo. Tradução de Ronald Kymse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. The Land of Pohja. In MCILWAINE, Catherine (Ed.). Tolkien – Maker of Middle-Earth. 3. ed. Oxford: Bodleian Library, p. 176, 2018.

8

AR E FOGO: UMA LEITURA DA PERSONAGEM TOM BOMBADIL

Lucas Bianconi Duarte NOVAIS

Tom Bombadil é uma das personagens mais misteriosas e controversas criadas por Tolkien em seu universo ficcional. De acordo com o próprio autor, “mesmo em uma Era mítica deve haver alguns enigmas, como sempre há. Tom Bombadil é um (intencionalmente)” (TOLKIEN, 2006, p. 169). Logo, ao lidar com essa personagem, tem-se em mãos, como ponto de partida, um enigma *intencionalmente* criado pelo autor e colocado em suas obras com a clara função de manter, ou salvaguardar, o mistério. A princípio, Tom Bombadil constitui uma charada, um desafio que, uma vez aceito pelo leitor e/ou pelo crítico, já se coloca como irreduzível e, até certo ponto, como se observará na reflexão que segue, intransponível. Vários críticos especializados e fãs de Tolkien tentaram explicar ou resolver o mistério e a mística que essa personagem constitui, mas, como também se verificará, ninguém obteve sucesso – pelo menos, não plenamente. Assim, nós também estamos conscientes de que, de alguma forma, nossa tentativa já é falha em sua gênese. No entanto, como ensina o próprio Tolkien em sua obra-prima, o importante é o trajeto, a viagem, não o

destino final ou a solução última. No trajeto talvez esteja ao menos uma parte, quiçá um vislumbre, da resposta que buscamos encontrar.

Com isso em mente, notamos que Tom Bombadil aparece pela primeira vez em *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955) quando o grupo de hobbits¹ formado por Frodo, Sam, Merry e Pippin se aventura a passar pela Floresta Velha² na tentativa de fugir dos Cavaleiros Negros, entidades malignas enviadas pelo vilão da obra para recuperar o objeto de poder chamado Um Anel³, então em posse de Frodo. O grupo intenta também manter em segredo sua partida do Condado, o local onde reside.

Em um momento de descanso da viagem, os hobbits se encontram à beira da referida floresta quando são atacados por uma árvore mágica conhecida como Velho-Salgueiro-homem, um salgueiro muito velho e esbranquiçado plantado à margem de um rio. Fatigados, sonolentos e semiconscientes em razão de algo existente no ar que os rodeia, são forçados a descansar pela situação em que se encontram, apesar do desejo e do conhecimento da necessidade de que deviam deixar o lugar. Nesse momento, eles escutam “um som baixinho, no limite da audição, um farfalhar suave como de uma canção meio sussurrada, [que] parecia agitar os galhos acima” (TOLKIEN, 2001, p. 120). O narrador destaca, nesse trecho, a comunicação existente entre as árvores, que se dá por meio de sons e ruídos. Merry e Pippin acabam se reclinando sobre as raízes do salgueiro e adormecem com a sensação de que “quase podiam escutar palavras, palavras apaziguadoras, dizendo algo sobre água e sono” (TOLKIEN, 2001, p. 121). Fendas começam a se abrir atrás deles e a árvore

1 Raça de criaturas fictícias criada por Tolkien em seu universo. Constitui a principal contribuição do autor para a ficção fantástica e de fantasia.

2 Floresta mágica próxima do local onde moram os hobbits.

3 Objeto mágico feito por Sauron, o vilão da obra, com o intuito de dominar todos os povos livres da Terra-média, local mítico onde transcorre a narrativa de *O Senhor dos Anéis*.

os engole. Enquanto isso, lutando contra o próprio sono, Frodo avisa Sam que precisa de água fresca e, sentado ao largo do rio que beira a floresta, nele batendo os pés, reclina-se sobre a árvore e também adormece. Sam, tomado pelo algo que permeia o ar, questiona-se sobre a sonolência causada pela floresta, pois, a seu ver, “existe mais por trás disto do que apenas sol e ar quente – murmurou ele para si mesmo. — Não gosto desta árvore grande. Não confio nela. Ainda por cima *cantando coisas sobre sono!* Isso não pode estar certo!” (TOLKIEN, 2001, p. 121, grifo nosso).

Sam indaga-se também sobre o paradeiro das montarias do grupo; vê os animais adiante e avança pela trilha para recolhê-los. No caminho de volta, ouve dois ruídos, um alto e outro baixo: “O primeiro foi o som de algo pesado caindo na água; o outro era um barulho parecido com o que um trinco faz quando se tranca uma porta com cuidado” (TOLKIEN, 2001, p. 121). Ao se aproximar, nota que Frodo estava se afogando, pois fora atirado ao rio pelas raízes do salgueiro, mas não conseguia reagir; Sam puxa o amigo pelo casaco e o salva. No momento em que estão conversando sobre o afogamento, questionando a culpabilidade da árvore, percebem que Pippin havia sido arrastado pelas raízes e Merry estava preso até a cintura, apenas com as pernas para fora. Sobressaltados, Frodo e Sam tentam salvar os outros hobbits batendo no salgueiro para que os liberte e tentando retirá-los à força de seu jugo, mas nada funciona. Frodo “chutou a árvore com toda a força, sem se importar com os próprios pés. Um tremor quase imperceptível percorreu toda a árvore, do caule até os galhos; *as folhas farfalharam e sussurraram, mas agora produzindo um som que parecia uma risada distante e fraca*” (TOLKIEN, 2001, p. 122, grifo nosso). Ainda na tentativa desesperada de salvar os amigos, Frodo e Sam decidem ameaçar a árvore com o fogo e acendem uma fogueira, com a declarada intenção de queimar a planta. No entanto, preso dentro do salgueiro, Merry os alerta, em pânico, de que a árvore lhe disse que o quebraria em dois se o fogo não fosse apagado.

Os galhos do salgueiro começaram a balançar violentamente. Um ruído como o do vento começou a subir e a se espalhar pelos galhos de todas as outras árvores em volta, como se tivessem derrubado uma pedra no sono quieto do vale, provocando ondas de fúria que se alastravam por toda a Floresta. (TOLKIEN, 2001, p. 123)

Sam começou a apagar a fogueira, que já estava plenamente acesa, e Frodo correu pela trilha, sem saber bem o porquê, gritando por socorro, mas sem ouvir o som agudo de sua própria voz, “carregada para longe pelo vento do salgueiro e sufocada pelo clamor das folhas, assim que as palavras saíam de sua boca” (TOLKIEN, 2001, p. 123). É nesse momento de tensão, perigo e desespero que surge – a narrativa de *O Senhor dos Anéis* não permite distinguir muito bem de onde – Tom Bombadil.

[Frodo] de repente parou. Ouviu uma resposta, ou pelo menos pensou ter ouvido; parecia que vinha de trás, da parte baixa da trilha, dentro da Floresta. Voltou-se e escutou, e logo não teve mais dúvidas: alguém entoava uma canção; uma voz grave e alegre cantava, despreocupada e alegre, mas as palavras não faziam sentido:

Ei boneca! feliz neneca! dingue-dongue dilo!

Dingue-dongue! Não delongue! Largue logo aquilo!

Tom Bom, jovial Tom, Tom Bombadillo.

[...]

Frodo e Sam pareciam enfeitiçados. O vento foi abrandando. As folhas não se agitavam mais nos galhos paralisados. Houve nova explosão de música, e então, de repente, saltando e dançando pela trilha, apareceu por cima dos juncos um velho chapéu gasto, de copa alta e com uma pena azul comprida presa à fita. Com

mais um salto e um pulo, apareceu um homem, ou pelo menos assim parecia. De qualquer modo, era grande e pesado demais para ser um hobbit, embora não alto o suficiente para ser uma pessoa grande; mas o barulho que fazia era digno de uma delas, pisando forte com grandes botas amarelas que lhe cobriam as pernas grossas, e avançando pelo capinzal e por entre os juncos como uma vaca que desce para beber água. Vestia um casaco azul e tinha uma longa barba castanha; os olhos eram claros e azuis, o rosto vermelho como uma maçã madura, mas que se franzia em inúmeras rugas provocadas pela sua risada. (TOLKIEN, 2001, p. 123-124)

Diante da cena na qual a personagem Tom Bombadil aparece pela primeira vez no universo ficcional de Tolkien, uma leitura mais atenta chama a atenção para um certo conjunto de elementos. Sua aparição se dá, por exemplo, em meio a um momento crítico do enredo, no qual os hobbits correm perigo de vida; a ligação da personagem com a música se faz evidente, pois ela surge em um contexto musical – a conversa sonora entre as árvores – ao mesmo tempo em que se revela um cantor, um compositor e poeta à medida que, na continuação da cena citada, percebe-se que Bombadil se expressa o tempo todo pela música, pela rima e pela poesia; sua conexão com o ar começa a se descortinar não só na sua relação com a música, a poesia e o contexto da conversa das árvores – sonora e aérea, como vale lembrar –, mas também simbolicamente, pois ele usa uma pena no chapéu que remete aos pássaros, seres do ar, e ao próprio fazer poético e literário (a pena do poeta e do escritor); uma possível relação com o fogo e com a água faz-se notar, pois há uma fogueira e um rio na cena; e há a magia, algo que se coaduna não apenas ao universo ficcional de Tolkien, no qual o maravilhoso é parte constitutiva e estrutural da narrativa, mas também à cena da criação do cosmos,

mítica por definição, presente em *O Silmarillion*⁴ (*The Silmarillion*, 1977), pois Tom Bombadil tem o poder de enfeitiçar – “Frodo e Sam pareciam enfeitiçados” – e, com isso, mudar a atmosfera à sua volta, o que implica, possivelmente, no poder de mudar a tessitura da própria realidade física inerente ao entendimento canônico de magia.

Todos esses elementos criam uma aura mística e misteriosa em torno da personagem, que não apenas chamam a atenção do leitor para seu em si, mas convidam a um exercício de investigação, de tentativa de decifração desse ser que se manifesta, logo de início, enigmático. Como se notará nas considerações que seguem, essa aura de mistério vai se tornar progressivamente densa com a adição de aspectos ainda mais místicos relacionados à personagem, bem como feitos mágicos e surpreendentes por ela perpetrados, o que nos levará, enquanto leitores e críticos, a questionar *quem* – ou talvez *o quê*, e *se* – é, afinal de contas, Tom Bombadil. Seguindo o convite à investigação e decifração inerente à própria personagem, a busca por possíveis respostas a esses questionamentos nos levará ao encontro do que outros críticos e intérpretes disseram e à constatação da notável insuficiência que se verifica nesses dizeres. Nossas reflexões se inserem em meio a essa insuficiência no intuito de clareá-las e, com isso, diminuí-las.

Nos trechos outrora citados e no elenco de elementos ora feito, é perceptível que a entrada de Bombadil no romance se dá envolta pelos elementos da natureza, expressa e propositalmente correlacionados na composição da ambientação narrativa: o ar, através da comunicação sonora e musical entre as árvores da floresta, a qual induz a sonolência nos hobbits, a revolta com a fogueira feita por Sam e a comunicação do próprio Salgueiro com Merry, além da canção entoada por Tom, que precede sua aparição na narrativa, e a pena do seu chapéu; o fogo, materializado

4 Obra de Tolkien que faz referências a momentos bem anteriores a guerra do Anel relatada em *O Senhor dos Anéis*.

na fogueira que tanto furor causou no Salgueiro e nas demais árvores, e também nas cores das roupas e acessórios utilizados por Bombadil – amarelo, vermelho e azul, tonalidades da chama (azul da base, vermelho do entorno e amarelo da irradiação do fogo); a terra, através do controle que ele exerce sobre o Salgueiro enraizado, como toda árvore, na terra, e também pela cor de sua barba castanha, cor arquetípica relacionada ao elemento Terra; e a água, presente no rio onde Frodo quase foi afogado e, em outro momento da narrativa, no orvalho e na chuva que envolvem a casa de Bombadil. Essa presença composicional, mesmo estrutural, dos quatro elementos arquetípicos claramente relacionados à personagem nos indica sua associação com esses elementos e nos instiga, portanto, a buscar compreender quais os possíveis significados dessa associação que podem contribuir para um melhor entendimento, logo, para o exercício de decifração, da personagem em *O Senhor dos Anéis* e no universo ficcional de Tolkien.

Por questões metodológicas, abordar os quatro elementos arquetípicos para tratar de Tom Bombadil constitui empreitada que excede por demais as possibilidades deste texto. Por essa razão, em benefício da clareza, do aprofundamento analítico e por uma maior especificação da proposta aqui apresentada, optamos por investigar as relações dessa personagem com dois dos quatro elementos, aqueles que, em nosso entendimento, mais se destacam e nos parecem, neste momento, mais prolíficos em termos de significação: o ar e o fogo. Chama-nos a atenção o fato desses dois elementos estarem estruturalmente relacionados a Tom Bombadil em dois eixos: entre si, ar e fogo atuando em conjunto na construção da personagem, e com dois de seus desdobramentos simbólicos, quais sejam as relações clássicas, socioculturais e filosóficas do ar com a música e do fogo com a poesia (BACHELARD, 2001; 2008; DURAND, 1996; 2012; FRYE, 2013). São esses dois eixos que nos interessam nestas considerações.

Após ser noticiado pelos hobbits do que ocorrera, Tom demonstra a sua íntima relação e controle das forças da Natureza através da música, entoando uma canção para libertar os demais do Velho-Salgueiro-homem: “Podemos resolver isso logo. Conheço a melodia para ele. Velho Salgueiro-homem cinzento! Vou congelar a seiva dele, se não se comportar. Vou cantar até que as raízes saiam do solo. Vou cantar para levantar um vento que leva embora folha e ramo. Este Velho Salgueiro-homem!” (TOLKIEN, 2001, p. 124). Dessa forma, após executar o seu canto, Merry é libertado pelo salgueiro, enquanto Pippin parece ser “chutado para fora” dele.

Após salvar-lhes a vida, Tom os convida para sua casa, onde a mesa já está posta com “creme amarelo, favos de mel e pão branco com manteiga”. Quando chegam à entrada da casa, ouvem outra voz, a de Fruta d’Ouro, esposa de Bombadil:

Então uma outra voz limpa, jovem e velha como a Primavera, como a canção da água que flui alegre noite adentro, vinda de uma clara manhã nas colinas, veio descendo sobre eles como uma chuva de prata. [...]. Com essa canção os hobbits pisaram na soleira da porta e foram então cobertos por uma luz dourada. (TOLKIEN, 2001, p. 126)

Fruta d’Ouro também carrega consigo mistérios que ainda precisam ser melhor estudados e clarificados, mas que fogem, neste momento, ao escopo desta análise; por isso, em momento oportuno, deixaremos essa personagem para nos atermos apenas a Tom Bombadil. Sem perder isso de vista, na aparição de Fruta d’Ouro destaca-se também, de acordo com a citação ora feita, sua relação com a música – a personagem possui um belo canto – e com a água, sendo apresentada como a Filha do Rio e assemelhando-se, para os hobbits, a uma rainha élfica. Em outro momento, Fruta d’Ouro se revela responsável, através da fala de Bombadil, pela chuva e por lavar a terra, outro índice da sua profunda conexão com o

elemento água e a afirmação de sua relação também com a terra: “Hoje é o dia de Fruta d’Ouro lavar tudo – disse ele. — O dia de limpeza do outono” (TOLKIEN, 2001, p. 134).

Ao entrarem na casa, os hobbits observam “muitas velas, altas e amarelas, emitindo uma luz forte” e cumprimentam Fruta d’Ouro, que lhes diz: “Nada temam, pois esta noite estão sob o teto de Tom Bombadil”. Com essa fala anuncia-se a segurança existente no interior da casa de Tom, onde nenhum mal consegue incomodar, segurança essa que, metafórica e simbolicamente, articula-se à composição da personagem: estar em sua presença, ou tê-lo como amigo, implica em estar seguro, algo que, como se observará quando tratarmos da cena em que Bombadil segura o Um Anel, se revela bastante significativo à medida que essa segurança não é apenas física e psíquica, mas principalmente de ordem mística, mágica e mítica, já que o Um Anel, objeto de qualidades quase divinas, perde seu poder nas mãos da personagem. É nesse momento que Frodo – junto de nós, leitores, e talvez por nós – indaga, pela primeira vez e para Fruta d’Ouro, sobre *quem é* Tom Bombadil. A resposta que recebe – e que recebemos, portanto –, ainda que reveladora, alimenta o enigma que envolve a personagem ao invés de simplesmente resolvê-lo, pois no momento em que obtemos a resposta, outro mistério se impõe. É esse padrão que Tolkien adotará no tratamento de Tom Bombadil junto às demais passagens que questionam *quem* ele é: a cada resposta um novo enigma, algo que o autor já fizera também no capítulo mais importante de sua primeira obra – “Adivinhas no escuro”, quinto capítulo de *O Hobbit* (2012, p. 69-90).

— Linda senhora! – disse Frodo novamente, depois de um tempo. Diga-me, se minha pergunta não parece tola, *quem é* Tom Bombadil?

— *Ele é* – disse ela, cessando seus movimentos rápidos e sorrindo. Frodo olhou para ela curioso. — *Ele é*, como já

viram – disse ela em resposta ao olhar de Frodo. — *Ele é o Senhor*⁵ *da floresta, das águas e das colinas.*

[...]

— *Tom Bombadil é o Senhor.* Ninguém jamais prendeu o velho Tom quando ele caminhava pela floresta, atravessava as águas ou pulava nos topos das colinas, seja de noite, seja de dia. Ele não tem medo. *Tom Bombadil é o Senhor.* (TOLKIEN, 2001, p. 128, grifo nosso)

A reposta de Fruta d'Ouro, “Ele é”, remete-nos à passagem bíblica em que Moisés se encontrava apascentando as ovelhas de seu sogro no monte Horeb, o monte de Deus, quando vê o Anjo do Senhor que lhe aparece numa *chama de fogo*, em meio a uma sarça que queimava e não se consumia. Intrigado com o mistério, Moisés se aproxima da sarça, Deus se revela e lhe incumbe de uma missão. Depois desse momento, Moisés interpela Deus sobre como responderia à pergunta dos israelitas sobre qual o nome d’Ele, e Deus assim responde: “*Eu sou aquele que é*” (BÍBLIA, 1998, p. 106, grifo nosso). A resposta dada por Fruta d'Ouro é a mesma dada por Deus a Moisés no monte santo, com a diferença de que a dela está na terceira pessoa, remetendo não a ela mesma, mas a Tom Bombadil. O uso de “Senhor”, com o “s” inicial maiúsculo, também estabelece a possibilidade de se associar a personagem ao Deus judaico-cristão, que é identificado, tradicionalmente, pelo uso do mesmo termo. A chama na sarça ardente destaca a presença do fogo nessa passagem, não de um fogo comum, mas uma chama divina que, nesse contexto, evidencia a presença do próprio Deus – Moisés está, portanto, *na presença de Deus*; Deus está *in præsentia*. Numa dimensão interpretativa semelhante a essa, temos Tom Bombadil em sua relação com o fogo, não um fogo comum,

5 A palavra “Senhor”, com a letra “s” maiúscula, ocorre no texto original de Tolkien e é mantida dessa forma na tradução em português.

mas a presença de uma chama divina, possivelmente uma manifestação, um avatar ou a própria Chama Imperecível⁶ enviada ao mundo pelo ser criador em *O Silmarillion*: “Eä! Que essas coisas Existam! E mandarei para o meio do Vazio a Chama Imperecível; e ela estará no coração do Mundo, e o Mundo Existirá” (TOLKIEN, 2011, p. 9). Se estivermos corretos em nossas associações, estar na presença de Tom Bombadil equivale a estar, também, na presença da Chama Imperecível, o fogo secreto dado como coração da existência pelo ser criador do universo mitológico de Tolkien. Estar na presença de Tom Bombadil é estar, portanto, na presença do deus, ou, mais propriamente, ter a divindade *in præsentia*. Parece-nos claro, no entanto, que essa personagem carrega algo de divino em sua constituição, algo que o relaciona à cena da criação do cosmos presente em *O Silmarillion*. Ela existe, talvez, antes da criação do mundo ou, o que se mostra mais provável, mas que demanda investigação, como uma espécie de “efeito colateral” do ato da criação.

Ainda dentro da tradição bíblica e religiosa cristã, podemos associar a personagem Tom Bombadil à própria figura do Espírito Santo, que é também, conforme o Cristianismo católico, o próprio Deus. Essa associação se dá, a princípio, pelo fato de que ambos se relacionam intimamente com os elementos naturais. Na criação do mundo, narrada no livro do Gênesis, após serem separados céu e terra, quando esta ainda estava vazia, “o Espírito de Deus pairava sobre as águas”. Por esse trecho, nota-se não só a relação da terceira pessoa da Trindade com o elemento ar – pois Ele pairava, característica própria desse elemento –, mas também se destaca o fato de que Ele estava ali antes mesmo das árvores e de qualquer outro ser vivo, quando a Terra ainda estava vazia, o que é extremamente

6 Fogo misterioso que estava em posse de Eru Ilúvatar, deus criador de todas as coisas na cosmogonia e mitologia de Tolkien. Esse fogo foi encontrado – por essa divindade, ao que tudo indica – nas trevas exteriores antes de ser enviado ao mundo criado. Também conhecido como Fogo Secreto.

significativo conforme se observará a seguir. O Espírito de Deus se manifesta através do fogo na passagem conhecida como Pentecostes, na qual após a morte e ressurreição de Cristo os discípulos estavam reunidos no cenáculo, juntamente com sua mãe Maria, quando o Espírito Santo desce sobre eles como línguas de fogo. Já a água, usada no batismo, simboliza a presença do próprio Espírito, que ungirá e permanecerá junto daquele que é batizado. Tal associação não só aprofunda a relação de Tom Bombadil com a ideia de ser criador, mas também contribui para um melhor entendimento da própria personagem.

No dia seguinte, após acordarem e tomarem o café da manhã, Tom conta aos hobbits diversas histórias e fatos passados de uma época em que apenas os ancestrais dos elfos⁷ estavam acordados; e parece-lhes que todas as preocupações haviam sumido, “e todo o céu ficou repleto da luz de estrelas brancas” (TOLKIEN, 2001, p. 135), e eles perderam a noção de tempo. Frodo mais uma vez indaga, agora para o próprio Tom Bombadil:

— Quem é o Senhor? – perguntou ele.

— O quê? – disse Tom, ajeitando-se na poltrona, os olhos brilhando na escuridão. — Ainda não sabe meu nome? Esta é a única resposta. Diga-me, quem é você, sozinho e sem nome? Mas você é jovem e eu sou velho. Mais ancião, é o que sou. Vejam bem, meus amigos: Tom Bombadil já estava aqui antes do rio e das árvores; Tom se lembra da primeira gota de chuva e do primeiro broto de árvore. Fez trilhas antes das pessoas grandes, e viu o povo pequeno chegando. Já estava aqui antes dos Reis e dos túmulos e das Criaturas Tumulares. Quando os elfos passaram para o oeste, Tom já estava, antes de os mares serem encurvados. Conheceu o escuro sob as

7 No universo de Tolkien, os elfos são os Primogênitos, os primeiros seres a povoar a Terra-média. Vivem eternamente se não forem mortos por outrem, e alguns são tão velhos quanto o mundo criado.

estrelas quando não havia medo – antes de o Senhor do Escuro chegar de Fora. (TOLKIEN, 2001, p. 135-136)

Com a resposta de Tom, outros elementos se agregam ao mistério que envolve a personagem. Ele destaca que, no que concerne ao “quem é você?” e “quem sou eu?”, basta saber o seu nome: Tom Bombadil. No entanto, isso acaba por mais complicar do que ajudar no entendimento sobre essa personagem, pois ela detém nomes diferentes e diversos em outras culturas e línguas criadas no universo de Tolkien e mencionados em *O Senhor dos Anéis*, como Iarwain Ben-adar entre os elfos; Forn entre os anões; Orald entre os homens do norte; e outros nomes além desses, como apontado pela narrativa, mas que não são mencionados.

Destaca-se também o fato de ser ele o ser mais antigo existente na Terra-média: “Mais ancião, é o que sou”. No momento da criação de Arda⁸, Eru Ilúvatar, deus criador desse universo, inspira suas primeiras criaturas, os Ainur⁹, por meio da Chama Imperecível, a entoarem, todos juntos, uma música:

Disse-lhes então Ilúvatar: — A partir do tema que lhes indiquei, desejo agora que criem juntos, em harmonia, uma Música Magnífica. E, como eu os inspirei com a Chama Imperecível, vocês vão demonstrar seus poderes ornamentando esse tema, cada um com seus próprios pensamentos e recursos, se assim o desejar. Eu porém me sentarei para escutar; e me alegrarei, pois, através de vocês, uma grande beleza terá sido despertada em forma de melodia. (TOLKIEN, 2011, p. 4)

É a partir dessa música que Arda se materializará. Após a sua conclusão, Eru convida os Ainur a entrarem no mundo agora materializado. Dessa forma, ao entrarem, eles recebem o nome de Valar, e se tornam

8 O mundo criado, a materialidade do mundo ou o planeta no universo mítico de Tolkien. A Terra-média nele se localiza, e as ações presentes em *O Senhor dos Anéis* aí transcorrem.

9 Os seres coparticipantes da criação na cosmogonia e mitologia de Tolkien. Em termos de função e atuação, seriam equivalentes aos deuses em outras mitologias.

responsáveis pela ordenação e guarda do mundo recém-criado. Nesse contexto, ao ser destacado que Tom é o ser mais antigo, presume-se que ele estaria presente na Terra-média antes mesmo dos Valar, sendo estes os primeiros, conforme narrado em *O Silmarillion*. Tal possibilidade interpretativa ganha força por meio dos relatos dos fatos presenciados pelo próprio Tom, que se lembra da *primeira* gota de chuva e do *primeiro* broto de árvore, além de estar presente quando os elfos acordaram, sendo eles a primeira raça não-divina a surgir em Arda. Sublinha-se aqui, também, a longevidade, que parece ser um dos principais fatores constituintes dessa personagem, bem como seu caráter mágico, místico e mítico, ajudando-nos a compor um esboço do *quem* ele é, mas jamais um quadro completo e acabado.

Após mais uma refeição, Tom pede a Frodo que lhe mostre o Um Anel e o hobbit, sem nenhum esforço, diferentemente de todos os demais momentos da narrativa de *O Senhor dos Anéis* em que isso ocorre – alguém pedir a Frodo para segurar o Anel, o que acomete o hobbit de uma vontade incontável de retê-lo consigo –, entrega o objeto nas mãos do outro:

— Mostre-me o precioso Anel! – disse ele de repente, em meio à história: e Frodo, para a própria surpresa, puxou a corrente do bolso, e soltando dela o Anel, entregou-o imediatamente a Tom.

O Anel pareceu crescer por um momento naquela grande mão morena. Então, de repente, Tom ergueu-o na altura dos olhos e riu. Por um segundo os hobbits tiveram uma visão, cômica e alarmante, de seu olho azul brilhando através do círculo de ouro. Depois Tom colocou o Anel na ponta de seu dedo mínimo, levando-o para perto da luz da vela. Por um momento, os hobbits não perceberam nada de estranho a respeito disso. Então ficaram pasmos. Nenhum sinal de Tom desaparecer.

Tom riu de novo, e jogou o Anel para os ares – e ele sumiu num clarão. Frodo soltou um grito – e Tom se inclinou para frente, devolvendo o Anel com um sorriso. (TOLKIEN, 2001, p. 137)

Nessa cena, uma das mais intrigantes em todo o universo ficcional criado por Tolkien, o mistério da personagem desdobra-se em si mesmo. Diferentemente de todos os outros seres da Terra-média que tiveram contato direto com o Um Anel, incluindo os poderosos Gandalf, o mago, e Galadriel, rainha dos elfos, Tom Bombadil não é afetado pelo poder do objeto, tratando-o até com certo desdém e ironia e mesmo fazendo-o reverter seu poder contra si próprio – o Um Anel tem o poder de fazer quem o usa desaparecer e Tom, na cena em questão, faz o objeto desaparecer. Também o fato de não ser tentado pelo Anel aponta para a possibilidade de certa inocência e simplicidade por parte da personagem aproximando-a, sob certa leitura, da figura de Adão, primeiro humano criado no universo judaico-cristão, que, antes de pecar contra Deus comendo do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, era inocente e não conhecia a maldade. Somada a essa cena, quando Bombadil devolve o Anel a Frodo, este o coloca para conferir se realmente era o Anel e, claro, desaparece da visão dos presentes. No entanto:

— Você aí! – gritou Tom, olhando em direção a ele com um olhar de quem enxerga perfeitamente: — Ei! Venha, Frodo! Aonde você está indo? O velho Tom Bombadil ainda não está tão cego assim. Tire seu Anel de ouro. Sua mão fica mais bonita sem ele. Volte! Largue dessa brincadeira e sente-se de novo ao meu lado! Temos de conversar um pouco mais, e pensar sobre amanhã cedo. Tom precisa lhe ensinar a estrada certa, para evitar que se perca. (TOLKIEN, 2001, p. 138)

Surpreendentemente, para os parâmetros mitológicos desenvolvidos por Tolkien em torno do Um Anel, objeto que é central e fundamental para

o desenvolvimento da trama de *O Senhor dos Anéis*, Tom Bombadil podia ver Frodo mesmo quando este usava a joia, feito que somente Sauron, que a forjou, era capaz de realizar. Tem-se a revelação, portanto, de que o Um Anel não tem nenhum tipo de poder sobre Tom e, ao mesmo tempo, quando em suas mãos, o objeto perde sua força mágica, voltando a ser apenas um simples anel. No contexto do enredo da obra-prima de Tolkien, um gesto como esse estabelece uma afronta ao vilão, pois o Um Anel detém parte da essência de Sauron em sua materialidade, que é de onde provém seu imenso poder objetual. Ao anular a magia do Um Anel é como se Bombadil anulasse a magia do próprio Sauron, ou demonstrasse que essa magia é anulável, vencível, o que pode ser tomado como uma espécie de esperança para os povos livres da Terra-média, então já ameaçados pela emergência das forças do Senhor do Escuro.

Por fim, Tom ensina aos hobbits um caminho seguro e uma rima para chamá-lo caso precisem de ajuda. No dia seguinte, eles acordam e se despedem para seguir viagem. No decorrer da trilha, não muito longe dali, eles são atacados pelas Criaturas Tumulares e, em meio ao sofrimento, Frodo se lembra da música ensinada por Tom e começa a cantar, fazendo com que este, depois de um momento longo e lento, apareça, salvando mais uma vez os hobbits por meio de seu canto. No decorrer da história, a personagem será mencionada em mais dois momentos distintos na narrativa: no Conselho de Elrond¹⁰ e na fala de Gandalf já no final do romance. No Conselho de Elrond, informações são dadas a respeito de Bombadil, no entanto, sempre com o mesmo “tom” de mistério:

Mas tinha me esquecido de Bombadil, se é que esse é o mesmo que caminhava nas florestas e colinas há muito tempo, e mesmo naquela época ele era mais velho que

10 Reunião entre os representantes dos principais reinos e povos livres da Terra-média com o intuito de decidir o destino que será dado ao Um Anel, então em posse de Frodo, também participante desse conselho.

os velhos. Nesse tempo, tinha outro nome. Chamavam-no de larwain Ben-adar, o mais antigo e sem pai. Mas outros nomes lhe foram dados por vários povos: Forn pelos anões, Orald pelos homens do Norte, e outros nomes além desses. É uma criatura estranha, mas talvez devesse tê-lo chamado para o Conselho.

[...]

— Parece que tem poder até sobre o Anel.

— Não, eu não colocaria as coisas dessa forma – disse Gandalf. — É melhor dizer que o Anel não tem poder sobre ele. Ele é seu próprio senhor. Mas não pode alterar o próprio Anel, nem desfazer o poder deste sobre os outros.

[...]

— Mas, dentro desses limites, nada parece afetá-lo – disse Erebor. — Ele não poderia pegar o Anel e guardá-lo ali, mantendo-o para sempre inofensivo?

— Não – disse Gandalf. — Não estaria disposto a isso. Poderia fazê-lo, se todos os povos livres do mundo lhe pedissem, mas não entenderia a necessidade. E, se recebesse o Anel, logo o esqueceria, ou mais provavelmente iria jogá-lo fora. Essas coisas não têm lugar em sua mente. Seria um guardião arriscado, e isso já é resposta suficiente.

[...]

— Poderia esse poder ser desafiado por Bombadil sozinho? Acho que não. Acho que, no fim, se todo o resto for conquistado, Bombadil sucumbirá, vindo a ser o Último, da mesma forma como foi o Primeiro; e então a Noite virá.

— Sei pouco sobre larwain além do nome – disse Galdor.

— Mas acho que Glorfindel está certo. O poder para desafiar o Inimigo não está nele, a não ser que esteja na própria terra. E, mesmo assim, podemos ver que Sauron tem o poder de torturar e destruir as próprias colinas. (TOLKIEN, 2001, p. 276)

Por meio desse diálogo, ocorrido no momento da narrativa em que os destinos de todos são decididos, mais informações acrescentam-se ao mistério que é Tom Bombadil. Os seus diversos nomes demonstram que ele é um ser muito antigo, e nenhum desses nomes parece corresponder a um possível “verdadeiro nome”, o que indicia que ele não tem *um nome*, mas talvez porte *todos os nomes*; além disso descobre-se, por meio da denominação que lhe é atribuída pelos elfos, que ele seria o ser “mais antigo e *sem pai*” e “vindo a ser o Último, da mesma forma como foi o Primeiro”. Ao se relacionar essas informações dadas a respeito do seu nome com a passagem da reposta de Fruta d’Ouro sobre a indagação de Frodo – “*Ele é*” –, e juntando-se essas duas passagens, é que se pode concluir com certa segurança, como feito alhures, que Tom é o ser mais antigo existente e presente em Arda. Junte-se a isso a menção de que ele não tem “pai”, ou seja, não tem um predecessor, e também será o último caso o cosmos chegue a um fim, não tendo, portanto, um sucessor. Essas são condições básicas para que uma personagem seja um deus criador, ou ao menos um ser primordial, e fazem ressaltar a relação outrora observada na passagem bíblica sobre o fogo e o Deus judaico-cristão. Na passagem citada logo adiante, Gandalf busca explicar como se dá a relação de Tom com o Anel e aponta para a pouca ou nenhuma importância que Bombadil daria ao objeto, considerando imprudente o ato de lhe conferir a guarda do objeto; ainda assim, afirma-se mais uma vez que Tom é “seu próprio senhor”. Há, ainda, a suposição de que se Sauron dominasse toda a Terra-média, Bombadil também cairia, não tendo poder para enfrentá-lo sozinho, “a não ser que este poder esteja na própria terra”. Essa última afirmação, mais uma vez, nos remete aos elementos

arquetípicos constituintes de toda cosmogonia, aqui, mais precisamente, à terra. Ar (música) e fogo (poesia), no entanto, não se fazem ausentes, pois percebemos novamente, no último momento em que Tom Bombadil é mencionado no romance, a sua relação, direta ou indireta, com esses dois elementos quando o mago Gandalf afirma:

— Mas, se querem saber, vou tomar outro rumo logo. Vou ter uma longa conversa com Bombadil: uma conversa que nunca tive em todo o meu tempo. Ele é um criador de limo, e eu tenho sido uma pedra fadada a rolar. Mas meus dias de rolar estão terminando, e agora teremos muito a dizer um ao outro. (TOLKIEN, 2001, p. 1055)

Gandalf, nos revela *O Silmarillion*, é um Maia¹¹ que abriu mão de parte do seu poder para entrar em Arda, o mundo criado. Ele possui certa afinidade com o elemento fogo, sendo um amigo do Vala Manwë, o maior entre os Valar, detentor do poder sobre a luz (a manifestação mais refinada do fogo) e sobre o ar. Ante tais informações, a aproximação e conversa que Gandalf deseja ter com Tom Bombadil revela-nos, mais uma vez, uma aproximação possível de Tom com os elementos ar e fogo e com a leitura que o relaciona à divindade criadora.

A partir do resgate analítico ora empreendido, dos momentos em que a personagem Tom Bombadil aparece ou é mencionada em *O Senhor dos Anéis*, emerge o ponto que chamou nossa atenção e nos levou a compor o presente texto: o mistério e o enigma o envolvem, os quais se reiteram e reforçam-se a cada aparição ou menção à figura de maneira, a nosso ver, peculiar, pois toda vez que o mistério-enigma é respondido, a resposta em si se constitui em novo mistério-enigma, gerando um vórtice de perguntas-respostas aparentemente sem saída, como um labirinto ou um *mise en abyme*. Por essa razão, desde a primeira publicação de *O Senhor dos Anéis*, entre 1954 e 1955, leitores, fãs e acadêmicos têm

11 Um ser que tem afinidades com os Valar.

levantado hipóteses diversas sobre *quem* ou *o quê* seria Tom Bombadil, tornando a personagem um dos principais temas de discussão no universo tolkieniano. Examinemos algumas dessas suposições.

Em um primeiro momento, um levantamento bibliográfico que se debruce sobre Tom Bombadil em relação ao universo ficcional criado por Tolkien encontra certas dificuldades, como a escassez de leituras críticas e acadêmicas que contenham e/ou desenvolvam informações e possibilidades interpretativas em torno dessa personagem, tanto no Brasil quanto no exterior. Interessantemente, a maioria das propostas de abordagem e análises sobre Bombadil foram feitas por leitores e fãs, em sites e blogs que tratam do conjunto da obra do autor, e não por críticos acadêmicos¹². Desse modo, diversas teorias já foram criadas sobre a personagem, sendo que as mais comuns – a de que ele seria o leitor, o próprio Tolkien ou um de seus amigos; um ser maligno; o Rei dos Bruxos de Angmar¹³; uma das raças dominantes da Terra-média, homens, elfos ou anões; uma personificação de Eru Ilúvatar; um Vala; um Maia; um espírito da Natureza; um ent; o primeiro ser criado; a personificação da música dos Ainur; a Chama Imperecível, ou Fogo Secreto – encontram-se listadas e explicadas, em sua maioria, no ensaio “Theories about Tom Bombadil” publicado no site *One Wiki to Rule Them All* (acesso em 12 dez. 2017), uma enciclopédia online (*Wiki*) sobre o universo de Tolkien compilada principalmente por fãs.

O ensaio apenas apresenta as possibilidades de leitura da personagem, mas não as desenvolve criticamente ou as contrapõe entre si e com outras leituras. Todas essas teorias, embora intrigantes e instigantes, abordam

12 Evidentemente, isso demonstra certa resistência do meio acadêmico, nacional e internacional, em relação à obra de Tolkien, já canônica nas literaturas em língua inglesa, caminho pelo qual não enveredaremos. Por outro lado, tal fato também evidencia ainda mais a dificuldade e o desafio analítico-interpretativos representados pela personagem Tom Bombadil em meio à obra do autor.

13 O chefe dos Cavaleiros Negros, os Nazgûl, os servos mais fiéis e terríveis de Sauron.

apenas parcialmente a figura de Tom Bombadil, desviando-se, em sua maioria, do fato de que a personagem se constitui, como diz o próprio Tolkien em citação feita outrora, um mistério. Apesar de contribuírem enormemente para uma possível elucidação do mistério, nenhuma dessas leituras e interpretações abordam Bombadil *como mistério*. A nosso ver, teorias que consideram Tom Bombadil como sendo o leitor, o próprio Tolkien ou um de seus amigos desviam-se do enigma proposto pelo autor em sua obra buscando, fora de seu universo ficcional, respostas para tal mistério, o que nos parece artificioso.

Diante dessa mesma perspectiva, não podemos afirmar que Bombadil é pertencente às raças mais conhecidas presentes no universo ficcional de Tolkien – homens, elfos ou anões. Tal leitura encontra problemas quando se observa a já mencionada longevidade da personagem, muito maior do que quaisquer dessas raças, estando Bombadil presente na Terra-média antes mesmos dos elfos, que são a primeira raça não-divina a surgir no mundo; além do fato dele não possuir precedente ou sucessor, o que o torna um ser único nesse universo mitológico. Não se pode afirmar também, por essas mesmas razões, ser ele um ent¹⁴ ou ter algum tipo de parentesco com essas criaturas. Mesmo que muito antigos – Barbárvore, o mais velho dos ents, tem cerca de seis mil anos de idade no contexto em que se passa o enredo de *O Senhor dos Anéis*, praticamente a mesma idade de Elrond, senhor dos elfos –, esses seres constituem uma raça, portanto possuem semelhantes, além de serem árvores que andam, o que os distingue da descrição da personagem Tom Bombadil, e que passaram a existir a partir de um determinado momento da cosmogonia, diferentemente de Bombadil, que *sempre* existiu.

Afirmar que a personagem é um ser maligno, ou mesmo o temido Rei dos Bruxos de Angmar, também se mostra discutível, pois o Senhor dos

14 Árvores que andam, ou árvores que aprenderam a andar e a falar com os elfos em tempos distantes. Também conhecidos como pastores de árvores, já que guardiões das florestas da Terra-média.

Nazgûl é a encarnação de tudo que há de mal entre os humanos da Terra-média, já que ele foi, um dia, um rei humano que, tomado pela cobiça, deixou-se escravizar por Sauron. Se, por um lado, não se pode afirmar com certeza se Tom Bombadil é bom ou mau, por outro é fato que, nos capítulos em que aparece na narrativa de *O Senhor dos Anéis*, ele ajuda e beneficia os hobbits, salvando-os em duas situações perigosas ao longo da jornada que empreendem em meio à Floresta Velha, como discutido anteriormente. Ao mesmo tempo, a ideia de que Bombadil seria o Rei dos Bruxos de Angmar acaba caindo por terra em razão de se frisar, mais de uma vez na narrativa, que Bombadil nunca fora humano, pois estava na Terra-média muito antes da chegada da humanidade.

Admitir ser Tom uma personificação do criador, Eru Ilúvatar, mostra-se tentador, como se observa alhures, na medida em que a nossa argumentação tende para essa possibilidade. Há, no entanto, uma carta escrita por Tolkien afirmando que não existe personificação do deus criador em sua obra, o que acaba por constituir o contrapeso dessa leitura, ainda que a opinião de um autor sobre sua própria obra seja, ela também, apenas mais uma possibilidade interpretativa dentre muitas, já que, ao colocar o ponto final em seu texto, o autor acaba se tornando um leitor (um leitor privilegiado, não há dúvida, mas um leitor): “Não há personificação do Único, de Deus, que de fato permanece afastado, fora do Mundo, e acessível diretamente apenas aos Valar ou Governantes” (TOLKIEN, 2006, p. 226). Não se pode deixar de destacar, entretanto, o fato de Tolkien ter se convertido ao Cristianismo católico *antes* de construir seu universo ficcional. No Catolicismo, como se sabe, há, como pregam os Quatro Evangelhos do Novo Testamento bíblico, uma personificação do Deus criador que vem ao mundo e habita entre os mortais na figura de Cristo. Entrementes, deve-se observar com atenção a afirmação de Tolkien na carta mencionada. O autor diz que não há personificação de um deus único que permanece afastado, fora do mundo criado, e

acessível apenas aos demais deuses. Ou seja, não há um demiurgo, um ser supremo que habita uma outra dimensão, nos moldes do Deus bíblico do Antigo Testamento. Tolkien nada diz sobre a possibilidade desse deus, mesmo que único, habitar *entre* as suas criaturas, ou *nas* suas criaturas em Espírito, como propõe a teologia cristã.

Os Valar são nomeados e apresentados com suas Valier, suas esposas, em *O Silmarillion*. Todos ficam em Valinor, as terras abençoadas, local de Arda onde residem, distante da Terra-média e inacessível aos humanos e anões, após o término do conflito com Melkor¹⁵. “Os nomes dos Senhores na ordem correta são Manwë, Ulmo, Aulë, Oromë, Mandos, Lórien e Tulkas; e os das Rainhas são Varda, Yavanna, Nienna, Estë, Vairë, Vána e Nessa”. (TOLKIEN, 2011, p. 16). Sendo assim, categorizar Bombadil como um Vala se torna questionável, pois, diferentemente destes ele não possui um nome conhecido entre os povos. Além disso, ele não participa da cena da criação e reside na Terra-média, local onde os Valar só podem estar de maneira indireta. Da mesma forma, não se pode alegar que Tom é um Maia, pois todos os Maiar apresentados na história interagem, de alguma forma, com o Anel e são tentados pelo objeto, que tem o poder de lhes aguçar a cobiça por poder – inclusive, Sauron, o criador do Um Anel, é um Maia. É notável a forte influência do Anel sobre os Maiar Gandalf e Saruman, o mago cinzento e o mago branco, ambos membros da Ordem dos Istari, sendo o segundo o líder do grupo, em contextos diferentes: Gandalf sabe do poder do Anel e não aceita possuí-lo mesmo quando Frodo lhe oferece, de bom grado, o objeto, preocupando-se inteiramente em destruí-lo, não ousando nem usá-lo para tentar fazer o bem, pois faria o mal mesmo que não quisesse; já Saruman acaba por cair na tentação oferecida pelo Anel e, no desejo de obtê-lo para se tornar, ele próprio, o senhor da Terra-média, subjugando até mesmo Sauron, transforma-se

15 Vala maligno, responsável pelo mal presente no mundo criado. O primeiro senhor do escuro, de quem Sauron, o vilão de *O Senhor dos Anéis*, foi servo.

em um ser maligno. Em ambos os casos, as posturas dos dois magos são inteiramente distintas da que assume Bombadil diante do Anel e a não influência do objeto sobre ele, como outrora destacado.

Há algumas leituras que consideram Tom Bombadil um espírito da Natureza, ideia amplamente difundida no estudo *Archetypes in Fantasy Fiction: a Study of J. R. R. Tolkien and J. K. Rowling* (2010), de Shobha Ramaswamy. Uma das diversas possibilidades dentro dessa perspectiva constitui tomar Bombadil como uma espécie de arquétipo do mundo natural. Essa abordagem é mais ampla, pois pode ser trabalhada de diversas formas, mas, independentemente do viés que se tome, torna-se discutível na medida em que não contempla a personagem como um todo, principalmente em suas faces mais enigmáticas: sua relação com a música e com o Um Anel.

Há ainda duas teorias que são apenas prototípicas e que carecem de discussão e aprofundamento: a teoria de “Ranger from the North”¹⁶, que afirma ser Tom a personificação da música dos Ainur; e a teoria que propõe que Tom Bombadil é a Chama Imperecível de Eru Ilúvatar. Tais leituras, ainda que se alinhem, de certo modo, à proposta de investigação que aqui construímos, carecem de uma visão mais ampla da própria personagem que, como outrora argumentado, se constrói na íntima relação entre os elementos ar e fogo, os quais não podem ser pensados em separado ou individualmente.

Diante dessas tantas teorias e possibilidades, restam e resistem ainda as perguntas: “*quem* ou *o que* é Tom Bombadil?”. Nenhuma das propostas de leitura outrora apresentadas responde completamente a essas indagações, e também não é nossa intenção tentar propor uma única resposta, monolítica e fechada. Em nossa perspectiva, Tom Bombadil é

16 Nome fictício, presente no blog Who is Tom Bombadil? (acesso em 12 dez. 2017), associado ao proponente dessa teoria.

mistério em si mesmo, manifestação do mistério, aquele mistério presente em toda mitologia, em toda religião: o mistério irreduzível. Como tal, talvez esse mistério seja a origem de todo o universo ficcional de Tolkien, ao mesmo tempo em que se revela um mistério sem origem em si próprio.

Desvela-se, assim, a leitura aqui empreendida não como uma chave que solucionará tão grande mistério, mas como uma nova luz, que mesmo não permitindo vê-lo totalmente, contribuirá para o seu entendimento. Desse modo, a partir das reflexões apresentadas, propomos que Tom Bombadil se constrói através da união mística entre o fogo – representado pela Chama Imperecível encontrada e colocada no mundo pelo próprio criador no momento da criação, instigando os Ainur em sua composição musical – em sua mais íntima e profunda relação com o ar, central e fundamental para a música dos mesmos, que dará origem ao mundo criado. Como efeito inerente a tal união, as manifestações da personagem na obra que se dão por meio de sua música (ar) e poesia (fogo), se fazem justificadas. Desse modo, explica-se também o controle que a personagem tem sobre o Um Anel. Somam-se a isso as relações feitas anteriormente entre essa personagem e elementos da tradição judaico-cristã, como a chama na sarça ardente, a ingenuidade de Adão e a manifestação elementar do Espírito Santo, que podem contribuir, dentro dessa mesma perspectiva, para um maior entendimento do mistério. Tal leitura compreende, por fim, a qualidade de ser original (criador) de Tom Bombadil.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1998.
- DURAND, Gilbert. Mito e poesia. In: DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, p. 41-54, 1996.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- RAMASWAMY, Shobha. *Archetypes in Fantasy Fiction: a Study of J. R. R. Tolkien and J. K. Rowling*. 2010. 258f. Tese (PhD. in English) – Department of English, Bharathiar University, Coimbatore, Índia.
- Theories about Tom Bombadil. *One Wiki to rule them all*. [c. 2021]. Disponível em: http://lotr.wikia.com/wiki/Theories_about_Tom_Bombadil. Acesso em 12 dez. 2017.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 144] Para Naomi Mitchison. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 168-175, 2006.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Hobbit*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- Who is Tom Bombadil?* 2013. Disponível em: <http://whoistombombadil.blogspot.com.br/>. Acesso em 12 dez. 2017.

9

ESPECTROS DO ANEL

Cido ROSSI

Ler Tolkien é uma experiência de vida e, como tal, uma busca incessante pelo (auto)conhecimento e pela sabedoria. Por isso, um leitor assíduo do universo ficcional desse autor notará, depois de algum tempo e não sem certo *estranhamento*, a frequente repetição de determinados elementos bastante específicos, detalhes que, em seu conjunto, acabam por constituir características particulares de um projeto ficcional cuidadosamente pensado e executado com objetivos muito claros, ainda que nem sempre acessíveis em uma primeira leitura ou em uma primeira impressão. Ora estruturais, ora temáticas, ora ambos, essas ocorrências organizam os enredos e a mitologia nas várias histórias que compõem um fazer literário elaborado e aperfeiçoado ao longo de quase sessenta anos: línguas inventadas, convenções do gênero épico, centralidade da figura do herói, o maravilhoso e a fantasia, cosmogonia e mitologia concebidas com o esmero de um ourives são algumas dessas que poderíamos chamar *obsessões* ou, se se preferir um termo mais técnico, *protocolos ficcionais* (ECO, 1994) do autor sul-africano. Em meio à diversidade desses aspectos composicionais está um que, ao longo de minhas leituras do *legendarium*, chamou especial atenção: as joias.

Em cada uma das três narrativas mais importantes de seu legado, Tolkien manipula o enredo de modo que se articule e se desenvolva em torno de uma joia ou conjunto de joias, tornando todos os desdobramentos da história e as personagens conectados de modo indissociável à criação e aos destinos de um artefato de grande valor estético e mágico, elaborado em concordância com as mais refinadas técnicas artísticas e sempre de beleza divina, incomparável e única. Em *O Silmarillion* (*The Silmarillion*, 1977), um dos *leitmotiv* de suas várias tramas são as Silmarils, as três joias esculpidas pelo elfo Fëanor a partir da luz das duas árvores sagradas de Valinor¹; em *O Hobbit* (*The Hobbit*, 1937), um dos componentes fundamentais do enredo são as questões em torno da pedra Arken, a joia real do povo anão de Erebor; e em *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955), toda a narrativa é construída e desenvolvida em torno do Um Anel, uma joia bastante simples se comparada às demais visto que anel e não pedra preciosa, mas ainda assim uma joia porque criado dentro de padrões estéticos, além de um objeto detentor de qualidades que superam em muito os das gemas, estando em seus poderes, muito mais do que em sua condição de obra de arte, sua preciosidade. Se as Silmarils e a pedra Arken são joias de poder, objetos detentores de algum tipo de força mística, o Um Anel é a materialização do próprio Poder, que nele deve ser entendido como impulso de dominação do mais fraco pelo mais forte.

Assim como as narrativas que sustentam – grandiosas, épicas, repletas de dramas e aventuras –, cada uma dessas joias guarda capacidades mágicas fantásticas e misteriosas, propriedades que lhes foram conferidas pelos respectivos artífices que as fizeram. Tolkien lapidou cada filigrana

1 As palavras *Valinor*, *Terras Abençoadas* e *Aman* são sinônimos na obra de Tolkien, e serão aqui utilizadas como tal. As árvores sagradas referidas se chamam, respectivamente, Laurelin (a dourada, que dará origem ao sol) e Telperion (a prateada, que dará origem à lua). Eram a fonte de luz de Valinor.

de seu imenso e complexo universo mítico-ficcional, tendo infundido, de maneira consciente e inconsciente, parte de si na textualidade de suas obras², o que as transformou em textos que encantam os leitores de tal maneira que estes não conseguem parar de lê-los – determinados leitores mais sensíveis acabam, muitas vezes, por devotar-lhes a vida. Do mesmo modo, a personagem Fëanor, criatura de Tolkien, esculpiu as Silmarils e nelas depositou toda a sua arte e, por consequência, parte de seu ser: – “Começou, então, um trabalho longo e secreto, para o qual recorreu a todo o seu conhecimento, seu poder e sua habilidade sutil” (TOLKIEN, 2011, p. 73) –; por meio da lapidação, um trabalho que exige o contato *manual*, o toque, a troca de energias, os anões tornaram a beleza bruta da pedra Arken algo celestial – “brilhava como prata à luz do fogo, como água ao sol, como neve sob as estrelas, como chuva sobre a Lua!” (TOLKIEN, 2012, p. 225) –; e Sauron colocou, literalmente, parte de si no Um Anel – “este foi feito por ele mesmo, pertence a ele, que permitiu que uma grande parte de seu antigo poder passasse para o anel” (TOLKIEN, 2001, p. 53).

Fëanor, os ourives anões e Sauron em sua manifestação como forjador e doador de anéis são projeções ficcionais da persona de Tolkien. Consciente ou inconsciente disso, com algum propósito ou sem nenhum propósito, ao neles salvaguardar parte de sua existência – ao transformar vida em ficção – o autor os tornou metáforas do fazer artístico, do gesto de criar, da figura do criador. A se considerar que o que foi colocado é de caráter obsessivo, uma convenção que se repete com uma mesma finalidade – joias e joalheiros –, esse gesto revela bastante do artista e da pessoa chamada *John Ronald Reuel Tolkien*. No entanto, nesse mesmo ponto

2 É preciso que fique claro que não me refiro aqui a quaisquer aspectos biográficos. A expressão “parte de si” deve ser entendida como as condições artística, ontológica, emocional e espiritual do autor, ou seja, seu ser, e não sua existência enquanto sujeito histórico, a qual é inteiramente pautada pela História e consequentes limitações sócio-político-culturais de seu tempo, sendo esta, a histórica, uma perspectiva sobre a qual tenho sérias suspeitas quando se trata de ficção.

no qual vejo obsessão, muitos pensadores e críticos tolkienianos veem uma composição estética concebida sob a influência arquetípica da cena da criação presente no Gênesis bíblico. Essa aproximação é por demais sedutora, decerto, e a academia se deixa seduzir com facilidade pelo que é arquetípico, tendo transformado essa ferramenta teórica em uma notável zona de conforto. No entanto, tudo que seduz é mortalmente perigoso, como ensina o canto XII da *Odisseia* homérica – Tolkien sabia disso melhor do que ninguém –, e no caso em questão pode levar à conclusões bastante discutíveis, como a presença de um viés religioso judaico-cristão e mesmo de que há religiosidade nos escritos do autor, e ainda de que a religião de Tolkien, um católico declarado, teve alguma determinância sobre sua arte. Ilações desse tipo são no mínimo temerárias, além de inócuas, pois uma leitura cuidadosa e atenta da textualidade desenvolvida e praticada pelo escritor deita-as todas por terra.

Apesar de católico, Tolkien é talvez o último herdeiro de William Blake na literatura britânica do século XX. Muito diferente do Lewis de *As crônicas de Nárnia* e de autores como G. K. Chesterton, John Ruskin, Thomas Carlyle e Matthew Arnold, ele toma, mesmo que de modo velado, religião e religiosidade judaico-cristãs como a causa dos erros da humanidade³, ou seja, aspectos sócio-psíquico-culturais que devem ser desarticulados, desconstruídos de modo a funcionarem na contramão de si mesmos sem, no entanto, se autodestruírem ou destruírem o que orbita em seus derredores. Esse movimento, no entanto, torna esses aspectos produtores de significação, geradores e subversores de sentidos, a própria possibilidade do fazer ficcional, e não há dúvida de que estas minhas afirmações sobre a herança blakeana de Tolkien e sua relação com a religião e o religioso se chocam frontalmente com o que

3 Blake desenvolve a ideia de que as religiões e a religiosidade, bem como os livros sagrados, são as causas dos erros da humanidade no capítulo A voz do demônio (2004) da obra *Matrimônio do Céu e do Inferno* (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790-1793).

ele mesmo escreveu em uma carta endereçada a um padre – a carta 142, citada por teólogos e críticos literários para comprovar, de modo cabal e inquestionável, a presença decisiva da religião e da religiosidade judaico-cristãs na obra do autor.

Infelizmente, esses mesmos teólogos e críticos literários se esquecem de duas questões de suma importância: a primeira é a argumentação de Foucault sobre a autoria em “O que é um autor?” (2009), na qual o filósofo ensina que “autor” é uma função textual, um efeito do texto ao mesmo tempo que uma convenção da qual se pode prescindir sem nenhum detrimento da construção ou da recepção de sentidos. Em outras palavras, ao concluir um texto, o autor dele se torna uma criatura no mesmo instante em que volta a ser um leitor e, nessa condição, mais um dos seus inúmeros intérpretes possíveis. Como tal, o autor pode cometer equívocos ao falar sobre o que escreveu, como qualquer outro intérprete, pois instaura-se um abismo entre o que pode dizer sobre sua obra e o que de fato nela concretizou; a obra passa a pertencer ao mundo após sua finalização, aos leitores, sendo “autor” uma condição intermediária (entre o Texto e os leitores) e transitória (nem todo leitor se torna autor, mas todo autor é, necessariamente, antes e depois de tudo, um leitor). Dito e escrito, nesse caso, estão longe de serem a mesma coisa e de poderem ser lidos como determinantes mútuos. Alheio a essa discussão ou não, Tolkien, como Foucault, é um autor e pensador vivendo, imaginando e escrevendo no século XX – e não na Idade Média, como talvez desejasse. Não há como ter ficado imune a esses assuntos.

A segunda questão importante está escrita pelas mãos do próprio Tolkien na mesma carta 142 mencionada: “Fui educado nos Clássicos, e descobri pela primeira vez a sensação do prazer literário em Homero. Além disso, sendo um filólogo, [...], sempre apreciei da melhor maneira coisas em uma língua estrangeira ou em uma tão remota que dê essa sensação (tal como o anglo-saxão)” (TOLKIEN, 2006, p. 167). Dificilmente

alguém que tenha sido educado pelos clássicos, descoberto os prazeres do literário em Homero e se tornado um apreciador de escritos em línguas antigas, quase estrangeiras, como o anglo-saxão, tomaria o judaísmo-cristianismo como determinantes de seu fazer artístico – não, pelo menos, de uma maneira submissa, mera repetição de ideias e conceitos, como querem teólogos e críticos literários do autor. Como Blake, e como Milton antes dele, Tolkien é um pagão disfarçado de cristão. Não por acaso, um de seus melhores amigos, C. S. Lewis, este sim um católico fervoroso em suas obras, inicia a reflexão crítica que dedica a *O Senhor dos Anéis* da seguinte forma: “Tal livro é como um raio num céu claro; tão marcadamente diferente, tão imprevisível em nossa época quanto as *Canções da [sic] inocência* o foram em sua” (LEWIS, 2018, p. 146). Grande leitor que era, Lewis estava ciente de que para cada uma das *Canções de Inocência* (*Songs of Innocence*, 1789) de Blake havia uma correspondente – assustadora, desconcertante, *diabólica* – nas *Canções de Experiência* (*Songs of Experience*, 1794) do mesmo autor, e que ambos os livros formam um só em uma relação especular e de complementaridade. Claro está que Lewis percebera de pronto, em sua leitura de *O Senhor dos Anéis*, com quem seu grande amigo se alinhava em suas obras – e esse *quem* não era, de modo algum, o Cristo dos cristãos ou o Javé dos judeus.

São por essas razões que, mesmo tendo construído em seu “Ainulindalë”, primeira narrativa de *O Silmarillion*, uma das cenas cosmogônicas mais belas da ficção – e toda cena cosmogônica suscita, no imaginário ocidental, o religioso e a religião –, Tolkien desproveu seus enredos de quaisquer religiosidade, ainda que neles se possa encontrar algum laivo de religião, mas de forma obscura e não desenvolvida pelo autor⁴. Esse desprovimento, arrisco dizer, foi consciente e proposital, à

4 Refiro-me aqui, por exemplo, ao assim chamado “culto satânico” criado por um certo Herumor presente em *The New Shadow*, texto que Tolkien abandonou nas primeiras páginas e deixou inacabado, cujo enredo se passaria cerca de um século depois dos acontecimentos

revelia de suas afirmações na carta 142 – ressoa aqui as palavras éditas, mantra e clichê ao mesmo tempo, de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que devera sente” (*online*). A esse mesmo procedimento ele recorreu na composição das metáforas referidas alhures, as joias de seu universo ficcional: ao invés de, como implica o entendimento religioso, imbuir o gesto criador de perfeição epistemológico-filosófica e de uma teologia – não há outra Teologia ocidental que não seja a judaico-cristã, e o autor tinha plena ciência disso –, Tolkien o contaminou com o obsessivo-compulsivo, a imperfeição, o erro conceitual, o vício, o apego, a perversão, mas sem recair na oposição maniqueísta entre bem e mal, e sim tornando-os codependentes, complementares entre si – afinal, os leitores que conhecem o universo ficcional do autor sabem muito bem, por exemplo, que destruir o Um Anel (objeto de todo maligno) não fez com que o ferimento que Frodo Bolseiro (uma personagem inteiramente benigna) recebeu no Topo do Vento se curasse por completo ou desaparecesse.

Desde a música dos Ainur, conspurcada pela dissonância de Melkor, até o Um Anel, objeto que perverte e escraviza todo aquele que não for o seu dono, tudo que, na obra de Tolkien, remete à perfeição em razão de sua estética divinal traz consigo, invariavelmente, a destruição, o horror, a aniquilação, a morte, como se fosse uma força equilibradora da arquitetura cosmogônica fechada por ele utilizada, a épica – na qual, em teoria, ninguém deveria exatamente morrer, nada deveria mudar e ideias como Bem e Mal não deveriam existir; a épica é a projeção ficcional do que o humano entende como *mundo perfeito*. Em suma, trata-se da bela que esconde a fera, da monstruosidade, do sublime, da questão da vida e da morte problematizados, no caso, em um contexto mítico-lendário, fora do

narrados em *O Senhor dos Anéis*. Supostamente, esse “culto” estaria organizado – despontaria como uma espécie de religião, portanto – em torno da adoração do Vala Melkor, vilão de quem Sauron fora o lugar-tenente.

tempo histórico-cronológico, abordagem e procedimento típicos dos pré-rafaelitas britânicos em relação às artes – e Tolkien é também herdeiro dos pré-rafaelitas – que ocorre ainda na psicanálise freudiana, na filosofia heideggeriana e na Desconstrução derridiana, ou seja, nas bases dos pensamentos pós-estruturalistas do século XX, todos contemporâneos do autor.

São pelas mesmas razões já apontadas que as joias criadas por Fëanor, pelos artífices anões e por Sauron, por mais belas e perfeitas que sejam, se tornam objetos que trazem a desarticulação, o desarranjo, a desmedida, a subversão. Talvez por terem sido feitas com esmero obsessivo, a ponto de comportarem em si parte do duplo ser que as criou – o ser ficcional, a personagem-artífice (Fëanor, os ourives anões, Sauron), e o ser tido por “real”, o autor, a pessoa Tolkien – e, com isso, adquirido um inquietante traço de vida própria – o Um Anel, por exemplo, tem o poder de dominar e mesmo de abandonar quem o possui –, essas joias, uma vez existentes nos reinos da ficção, consomem por completo quem as fez; quem, de alguma forma, as possuiu ou com elas teve contato; a própria narrativa onde estão inseridas; e muitos dos leitores das obras nas quais se encontram. São, portanto, joias amaldiçoadas que contaminam a tudo e todos que as manipulam, dentro e fora dos escritos que as comportam, e somente um autor que tem pleno discernimento de que o gesto de criar um texto ficcional é um ato demoníaco, subversivo, um autor que tem muito claro consigo que sua mente, sua mão e sua pena são meros *instrumentos, meios*, para a manifestação do Texto, seria capaz de compor protocolos ficcionais com esse poder, o poder de alterar realidades. Para que fique claro: Tolkien é um desses autores, e

o Mal [...], o Texto [,] poderia tomar por divisa a palavra do homem possuído pelos demônios (Marcos, 5, 9): “O meu nome é legião, pois nós somos muitos” [...]. [O] Texto, lê-se sem a inscrição do Pai [...]; o Texto tem a

metáfora da *rede*; se o Texto se estende, é sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática [...]; nenhum “respeito” vital é, pois, devido ao Texto: ele pode ser *quebrado* [...]; o Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai [...]. Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado [...]; a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas [...]; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, [de Tolkien] que permite ler a vida deles como um texto [...]: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel. (BARTHES, 2004, p. 71-72, grifos do autor)

Desse modo, depois de fazer as Silmarils, Fëanor se torna obcecado pelas suas próprias criações, a ponto de enciumar-se de qualquer um que as quisesse ver e escondê-las em lugares profundos e escuros – “O coração de Fëanor apegou-se profundamente a essas gemas que ele próprio havia criado” (TOLKIEN, 2011, p. 74); “embora em grandes comemorações Fëanor as usasse, refulgentes sobre a testa, em outras ocasiões elas eram guardadas em segurança, trancadas nas câmaras profundas de seus tesouros em Tirion. De fato, Fëanor começara a amar as Silmarils com um amor ganancioso, ressentindo-se de que qualquer um as visse [...]. Agora raramente se lembrava de que a luz das pedras não era propriedade sua” (TOLKIEN, 2011, p. 75). Sua obsessão de criador despertará a cobiça do Vala Melkor, que roubará as Silmarils e, ao tornar-se Morgoth, o primeiro Senhor do Escuro na mitologia tolkieniana, as usará engastadas em sua coroa de ferro. Fëanor perecerá guerreando contra Morgoth na tentativa de recuperar as gemas, tentativa essa que, de forma direta ou indireta, causou todas as tragédias e catástrofes da assim chamada Primeira Era da Terra-média: a destruição das duas árvores sagradas de Valinor, o retorno à Terra-média dos elfos que viviam em Aman, a proibição do acesso às

Terras Abençoadas a todos os mortais e a imposição de regras para que os elfos pudessem para lá voltar, terríveis guerras que alteraram a geografia e a geologia de Arda⁵, inúmeras e desnecessárias mortes de elfos e humanos, maldições, tentativas desastrosas de se cumprir juramentos, etc. A terceira narrativa de *O Silmarillion*, o “Quenta Silmarillion”, a parte mais longa e complexa da obra, narra todos esses acontecimentos, sua textualidade se consumindo em torno desses efeitos causados pela obsessão doentia do artífice elfo pelas joias que criara.

Em relação à pedra Arken, uma leitura atenta de *O Hobbit* revela que ela era o verdadeiro motivo que movia o anão Thorin Escudo-de-Carvalho em sua obsessão por retornar à Montanha Solitária. Era precisamente essa joia que ele queria que Bilbo Bolseiro “roubasse” do tesouro do dragão Smaug – tesouro que já era roubado pela criatura, saliente-se –; de fato, era só esse artefato que lhe importava, e por sua causa Thorin perecerá e com ele será enterrado. Muito pouco se sabe sobre a pedra Arken: ela foi encontrada nas escavações feitas pelos anões nas profundezas da Montanha Solitária e tornou-se o símbolo do poder da família real de Erebor, um dos reinos anões sob a montanha. O enredo de *O Hobbit* sugere, no entanto, que o avô de Thorin enlouqueceu por ter contemplado a gema por muito tempo, e que o pai de Thorin foi torturado e morto por Sauron por causa do objeto – Sauron queria possuí-lo, mas não se sabe o porquê. A pedra Arken sela o destino de Thorin e de seu povo; ao longo da narrativa de *O Hobbit* torna-se fundamental, inclusive para a conclusão da história, a partir do capítulo doze, quando, pouco a pouco, vai se revelando como a chave-mestra da trama e ressignificando tudo que precede a sua menção direta, consumindo, assim, a textualidade da obra tanto quanto a vida do rei anão.

5 Arda é o “planeta”, por assim dizer, onde Valinor e a Terra-média estão alocadas. É o mundo criado por Tolkien.

No que concerne ao Um Anel, a totalidade da narrativa de *O Senhor dos Anéis*, a obra máxima de Tolkien, se desenvolve em torno desse artefato, consumindo-se ao mesmo tempo em que se constrói a partir dos caminhos e descaminhos do objeto. A personagem Frodo Bolseiro é, nessa obra, a que fica em contato com a joia por mais tempo, ainda que não seja o primeiro ou o único a ter esse contato. Seu destino será selado pelo destino do Um Anel, assim como a sina de toda a Terra-média e seus habitantes, mas, diferentemente de Fëanor e Thorin, ele não pagará com a vida pelo fato de ser o portador do Anel, ainda que chegue muito próximo desse fim trágico. Feito por Sauron, o segundo Senhor do Escuro, para controlar todos os demais povos e seres livres da Terra-média, o Um Anel é um simples anel de ouro maciço, sem marcas ou pedras preciosas de nenhum tipo, que se adapta ao dedo da mão de quem o usa e, quando em contato com o fogo, mostra uma inscrição ígnea no seu contorno na qual se pode ler “*Um Anel para a todos governar; Um Anel para encontrá-los, / Um Anel para a todos trazer e na escuridão aprisioná-los*” (TOLKIEN, 2001, p. 52, grifos do autor). De extremo poder, além de controlar outros anéis e seus possuidores, o objeto também escraviza quem o utiliza por meio da desagregação da personalidade e influencia quem dele se aproxima mesmo sem utilizá-lo. Único resquício de matéria sólida de seu criador, se destruído, o Um Anel também destrói o espírito de Sauron, tendo este depositado no objeto uma quantidade excessiva do seu próprio poder. Em eras distantes, muito antes do contexto em que se passa *O Senhor dos Anéis*, Sauron era um dos Maiar, divindades quase tão poderosas quanto os Valar, os deuses que moldaram e que guardam a Terra-média; é esse tipo de poder que o Senhor do Escuro colocou no objeto em questão, o que o torna uma força demiúrgica, cosmogônica, capaz de criar e destruir mundos.

Enquanto metáforas do fazer artístico, do ato de criar e do lugar do criador, as Silmarils, a pedra Arken e o Um Anel deixam uma mensagem

muito clara: criar aos moldes divinos, especialmente seguindo os parâmetros da demiurgia – o infundir parte de si no outro – ou mesmo tentando superá-los, resulta em imperfeição, erro, destruição e morte, tendo em vista que o gesto criador está contaminado pela obsessão em sua origem. A obsessão é uma patologia, uma neurose, como se sabe; porém, da forma como Tolkien a trabalha no protocolo ficcional das joias, ela se torna também uma perversão, quase uma psicose, em razão de ser sempre determinada pelo apego. O Um Anel é o ápice desse jogo obsessivo-compulsivo, perverso com tendências psicóticas, pois todo aquele que mantém contato prolongado com o objeto passa a chamá-lo de “meu precioso”, desperta outras personalidades e não consegue dele se separar, desenvolvendo, inclusive, instintos homicidas para o caso de ter sua posse ameaçada. De certa forma, a mensagem remete ao Victor Frankenstein de Mary Shelley: obcecado por obter o poder divino de criar vida, a personagem descobre como fazê-lo por meio da Ciência, monta um corpo inerte a partir de partes de cadáveres, infunde com sucesso a centelha de vida no ser e foge assustada diante do resultado de sua obra-obsessão. Sentindo-se culpado e melancólico, Frankenstein não terá outra opção senão enfrentar a sua criatura, que será sua nêtese. Cômico ou não de que está seguindo passos criativos à semelhança de Shelley, fato é que Tolkien se utiliza da mesma convenção temático-estrutural da obra-prima da autora na composição do seu protocolo ficcional das joias, o que lhe confere uma nova e inusitada herança artístico-literária: a do gótico e da ficção científica.

Deve-se, ainda, somar à mensagem a percepção de que a criação das Silmarils, a lapidação da pedra Arken e a forjadura do Um Anel são pautadas pelo signo da *cisão*. Colocar parte de si em um objeto artístico, *manuseá-lo* até que ele se transmute em arte, ou apenas *desejar* criar algo próprio, de pertencimento individual, torna o criador um ser dividido, pois uma parte do seu espírito-pessoa, que contém também parte da

sua sombra – sob a ideia de sombra estão os medos, as limitações, os traumas, as culpas, os erros, as neuroses, as obsessões, as manias, as compulsões, as perversões, as repressões, os recalques, enfim, o lado negro e interditado da condição humana –, ficará em seu próprio corpo e a outra parte passará a habitar a coisa criada, em uma dinâmica que lembra a questão das Horcruxes na série *Harry Potter*⁶. Isso, por si só, já constitui um problema, pois a coisa criada é objetual, inorgânica, enquanto o criador é uma entidade orgânica, sistêmica. Transferir essa organicidade, mesmo que parcial, a um objeto inorgânico gera algo *unheimlich*, o que lhe confere o aspecto assustador porque não deveria estar ali, como ocorre com a modelo pintada no retrato oval do conto homônimo de Edgar Allan Poe⁷; em dinâmica espelhada, ao transferir parte da sua organicidade a algo inorgânico, o criador não exatamente perde algo, mas incorpora em si o inorgânico, o que é tão *unheimlich* quanto a condição da coisa criada. No entanto, há um elemento complicador: um artífice, personagem ou autor, é, ele mesmo, um ser criado, uma parte de algo chamado *criação* – seja no sentido filosófico-teológico, seja no sentido científico, seja no sentido artístico do termo. Ao dividir-se no gesto criativo, esse ser performa uma dupla cisão: um ser cindido que novamente se divide no ato de criar. O objeto criado, portanto, é parte da parte, e não parte de um possível *todo*, sugerindo que se está no ameaçador e aterrorizante campo da *simulação* do ato de criar, e não na eventualidade de seu gesto.

No contexto ocidental, todo autor que simula o ato de criar inspira-se, de modo direto ou indireto, consciente ou inconsciente, na cena da criação do cosmos e da humanidade presente no Gênesis bíblico, pois ali

6 Trato da questão das Horcruxes na série *Harry Potter* no texto Horcruxes (2019a), capítulo do livro *O fantástico como textualidade contemporânea*.

7 Analiso as aproximações entre Tolkien e Poe – as quais, por estranho que possa parecer, existem e não são poucas – no texto Poe & Tolkien (2019b), capítulo do livro *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*.

está textualizado o arquétipo engastado nos inconscientes individuais e coletivos do oeste do globo, do qual não se pode fugir ou prescindir. Tolkien, como bom blakeano, não vai simplesmente emular essa cena prestando-lhe tolas homenagens ou a ela se submetendo por ser considerada “sagrada” ou “religiosa”. Sábio como os pré-rafaelitas, Mary Shelley, Poe, Blake, Milton, Shakespeare, Dante, os místicos medievais, Virgílio e Homero, a linearidade autoral a que pertence⁸, o autor a simulará tanto no “Ainulindalë” quanto em cada um dos casos das joias e mesmo na composição de Saruman e seus Uruk-hai, mas permitindo, sem nenhum tipo de restrição, que a falha congênita, o erro conceitual nela engastado de modo inexorável⁹, gere e subverta sentidos, produza significação, mova

8 Infelizmente, não tenho como desenvolver essa afirmação no contexto deste ensaio, pois me desviaria do tema. Retornarei a ela em uma outra oportunidade.

9 Na cena bíblica a que me refiro aqui, bastante conhecida, o Demiurgo bíblico, o deus criador judaico-cristão, sopra as narinas da estátua de barro de Adão para lhe dar vida, conferindo à criatura, ao mesmo tempo, por meio do ar contido no sopro, a divindade e o que os gregos chamam de *pneuma*, o aflato divino, a alma, a vida. Esse gesto faz com que o Demiurgo tenha colocado parte de si na criatura, (auto)dividindo-se em sua condição divina e, com isso, contaminando a si e à criatura com o signo da cisão, que é replicado novamente no “crescei-vos e multiplicai-vos” proferido pelo deus ao final da sua cosmogonia, o que, dentro da presente reflexão, faz pensar se essas palavras seriam de bênção ou de maldição. Portadora da divisão em sua gênese, se, por um lado, a criatura humana detém o aflato divino dentro de si – o que lhe permite também criar e, por consequência, passar adiante a cisão –, por outro será sempre incompleta, dependente de alteridades para se constituir e viver. O deus criador também, talvez sem o perceber – ou estando perfeitamente cômico, já que o dividir parece estar acima de seu controle –, se contamina com o signo da cisão ao proceder à criação do humano, pois a parte de si que colocou na criatura no gesto do sopro deixou de habitá-lo e foi substituída pela condição humana quando proferiu o feitiço “faça-se o homem à nossa imagem e semelhança”. Além disso, depois desse gesto – o ato narcísico de criar por meio do reflexo, que é uma forma de alteridade, logo, de divisão –, ao colocar Adão e Eva no jardim do Éden, a divindade também coloca, no meio desse jardim, a árvore do conhecimento do bem e do mal, a árvore da arqui-divisão, que permitirá que o casal edênico tome consciência de sua condição de criaturas divididas e seja, como se sabe, expulso do Paraíso. As perguntas que ficam, no caso do Demiurgo bíblico, são as seguintes: como um deus criador onisciente e onipresente, portanto onipotente, pôde colocar uma árvore com esse poder na centralidade do seu jardim, permitindo assim que suas criaturas primeiras tivessem contato direto com tal força, e depois culpar essas mesmas criaturas de terem “caído”, expulsando-as do lugar? Teria o Demiurgo perdido parte de sua onipotência

seu universo artístico-mitológico. Dessa forma, o caráter simulacional do ato de criar arregimentado por meio do signo da divisão não só permeia, mas compõe a estética, o estilo e o todo do projeto ficcional de Tolkien como um princípio de contaminação, encontrando no Um Anel a sua metáfora mais bem construída em termos temático-estruturais e desdobrando-se em uma variedade incalculável de características, protocolos e ocorrências formal-conteudísticas das quais tempo e espaço me permitem apontar apenas três exemplos: primeiramente, o universo cosmogônico do autor é composto por meio de um refinado jogo de reconstrução, deslocamento, referências e ressignificações de outras obras e universos ficcionais, como *Beowulf*, a mitologia nórdica, *O anel dos nibelungos*, o *Kalevala*, dentre outros, o que resulta em uma tapeçaria complexa, feita de partes de outras tapeçarias reconfiguradas de modo a gerar e subverter sentidos. Um segundo exemplo são as heranças, as vozes dos mortos, do passado, que guiam o fazer ficcional de Tolkien engastando-se em sua textualidade, perceptíveis apenas àqueles que conseguem reconhecer e seguir os indícios – e são apenas indícios, sinais, pegadas, marcas, a demandar um *ranger* para decifrá-los –, das quais assinalarei, ainda que haja muitas mais, Blake, os pré-rafaelitas e o gótico. Uma terceira característica diz respeito ao vasto conjunto de nomes próprios e de lugares, bem como de línguas, criados por Tolkien em seu projeto artístico, o que confere uma impressão realista, de veracidade, até de sabedoria, à sua textualidade, além de ser uma das principais causas da grande e sempre crescente quantidade de leitores de suas obras desde finais da década de 1930. Quanto a esta questão dos leitores inerente à terceira característica, não se pode deixar de apontar que um número considerável acabou se tornando excessivamente obcecado por nomes,

no processo da criação do humano, já que ao soprar-lhe nas narinas, como dito, dividira a si mesmo? Ou a árvore do conhecimento do bem e do mal é um poder que nem mesmo um ser onipotente é capaz de controlar ou prescindir? Ou a divisão seria a única maneira de factualmente *criar* algo no cosmos? Reflexão e discussão permanecem abertas.

línguas, traduções e particularidades estilísticas que muito pouco ou nada acrescentam ao entendimento e à crítica das obras do autor, ao ponto de que a impressão que se tem, quando com eles se dialoga, é que o legado tolkieniano não passa de um conjunto infindável e enfadonho de listas – o que, obviamente, ele não é.

Esses leitores do irrelevante esqueceram-se por completo de que a literatura de Tolkien é prenhe de saberes muito mais vastos e importantes do que a árvore genealógica de Aragorn ou os nomes da ponte de Khazad-dûm na língua de anões, elfos e homens. Pegos, talvez sem o perceber, pelo cerne do projeto estético do autor – que é uma armadilha elaborada nos mesmos moldes dos anéis doados por Sauron –, se tornaram replicadores e disseminadores de fragmentos, pouco diferentes dos Nazgûl, suas contrapartes no campo da ficção. São, por paradoxal que possa parecer, provas vivas de que Tolkien obteve sucesso em sua proposta de tornar a divisão o que move seu universo artístico; são, ainda, vítimas do encanto satânico presente em sua textualidade demoníaca, visto que, se esses leitores são replicadores e disseminadores de fragmentos, é porque também são ou estão cindidos interna e externamente em suas condições psíquico-existenciais, e é sintomático que procurem recuperar a “unidade perdida de si” – que, na verdade, nunca existiu, mas é o que esses leitores buscam no mundo mítico criado pelo autor – em um fazer estético-ficcional pautado pela divisão.

Pergunto-me por que Tolkien teria abandonado a escrita de *The New Shadow* (1996), texto que deveria dar continuidade à *O Senhor dos Anéis*. Teria sido por que ele nada mais tinha de mítico, grandioso, épico, fantástico e encantador a escrever/dizer aos seus leitores depois de sua obra máxima, ou por que o espírito demoníaco do Texto o tomou e ele percebeu que não haveria sentido em criar uma obra que tematizasse e desenvolvesse a ideia de um “culto satânico” quando esse culto satânico já havia se consolidado, já existia, na realidade empírica, em torno de

sua obra e vida, liderado e praticado justamente por seus leitores mais obsessivos, em especial pelo mais privilegiado entre eles, seu próprio filho Christopher? – decorre dessa pergunta uma outra, *aparentemente* sem importância: por qual razão Guy Gavriel Kay, um dos maiores escritores canadenses de *High Fantasy* da atualidade, não quis mais trabalhar com Christopher Tolkien depois de tê-lo ajudado a compilar *O Silmarillion*?

É interessante observar que a imensa maioria dos leitores de Tolkien insiste, obsessivamente, em enxergar a prevalência do Bem em suas obras por *oposição* ao Mal, esquecendo-se de um velho dito popular – e o autor tinha particular carinho pelo popular, pelas coisas consolidadas na cultura por meio da tradição oral: o demônio tem muitas faces (uma boazinha, inclusive). Repito: Tolkien, como Blake, era um pagão disfarçado de cristão. E acrescento: como um dia Blake disse de Milton, ele, Tolkien, era do partido do Demônio, não de Deus. O Demiurgo fez um belo trabalho ao criar seu Satã particular – como canta Milton, de modo soberbo, no *Paraíso perdido* –, e Tolkien seguiu rigorosamente seus passos ao criar seu filho Christopher, que se saiu ainda melhor na criação das legiões de leitores das obras de seu pai.

Nesses termos, o que, de agora em diante, inspirado por *The New Shadow*, denomino *sombra da cisão* – do ser cindido, do se tornar dividido, do fragmento e do fragmentar-se – é, ao que tudo indica, não apenas uma chave interpretativa, mas um elemento fulcral, inerente e determinante, do projeto estético tolkieniano. Por trás de um universo criado aos moldes da épica, unívoco, indivisível, fechado em si mesmo, com uma geografia própria, línguas específicas, em um passado a-histórico, afeito à ideia de coletividade, com heróis, semideuses e deuses atuando na narrativa enquanto a criatura (elfos, anões, humanos, hobbits etc.) permanece dependente dessas forças superiores ou do acaso para continuar a existir, está, a todo instante, a ameaça da dissociação, da divisão, do fragmentar-se em si mesmo, da multiplicação por meio do estilhaçamento. Presença

da tradição do gênero romance na obra do autor, não há dúvida¹⁰, mas também a consciência clara de que o único, o unívoco e o indivisível não existem, nem nunca existiram, mas sim o *desejo* da unicidade, da univocidade e da indivisibilidade; este não só existe como pauta o imaginário humano, consciente ou semiconsciente de sua própria condição cindida, e, de modo indecível, constitui ainda o impulso criador.

Toda a obra de Tolkien é um permanente rememorar de que a cisão está ali, à espreita; uma sombra por trás de todos os feitos de Eru Ilúvatar, dos Valar, dos Maiar, de elfos, anões, humanos, hobbits e demais criaturas; um fantasma que retorna a todo instante para lembrar que a divisão é uma falha original, está na origem e se repete, se desdobra e se espalha em todas as suas representações, constituindo uma teratologia, uma má formação congênita, a má formação congênita a todos os universos ficcionais, estejam seus autores conscientes dela ou não. Por outro lado, toda a obra de Tolkien é também uma tentativa de resistir, de exorcizar essa divisão por meio da narrativa que se cria no exato instante em que se consome. Esse processo, no entanto, só potencializa ainda mais a dinâmica da divisão, pois a cada vez que se tenta resistir ao desejo, mais forte ele se torna e de modo mais forte ele consome, produzindo ou a completa obliteração seja do sujeito (autor/leitor), seja da textualidade, ou a geração e subversão infinitas de sentidos, ou ambas.

Enquanto princípio contaminador, a indelével sombra da cisão replica-se como um prisma por meio de sua força espectral, fantasmagórica e fantasmática, característica inerente a tudo que é sombra. Cria espectros que são, ao mesmo tempo, suas criaturas (sua arte), sua manifestação e o indício da teratologia presente na origem, enfim, sua produtividade de significação. Das três joias que venho abordando na tessitura destes

10 A pesquisa de doutorado de Stéfano Stainle intitulada *J. R. R. Tolkien: o autor e o gênero* (2017), atualmente em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP – Campus de Araraquara, volta-se inteiramente a essa presença.

argumentos, a que mais chama a atenção nessa linha da espectralidade é o Um Anel. Em *O Senhor dos Anéis*, absolutamente todos os seres que têm algum tipo de contato com o objeto são contaminados com o seu poder de disseminar a cisão. Como consequência, morrem ou deixam a Terra-média para sempre. Inclusive, a própria narrativa da obra é cindida em termos estruturais, pois a partir do final de *A sociedade do anel*, primeiro volume do romance, o foco narrativo se volta, de modo alternado para criar o efeito de simultaneidade, a três conjuntos de personagens, ou três nichos de ação e desenvolvimento do enredo: a viagem de Frodo e Sam a Mordor, as peripécias de Merry e Pippin e as aventuras de Aragorn, Legolas e Gimli; posteriormente, esses três conjuntos se tornarão dois: ainda a viagem de Frodo e Sam e os caminhos de Aragorn, Legolas, Gimli, Merry e Pippin juntos de Gandalf. Ao final da trama, há também a encenação de seu próprio esgotamento, ao mesmo tempo a dramatização da sua inelutável finitude enquanto mundo épico e sua abertura para infinitas possibilidades de continuação enquanto mundo romanesco: “agora chegaram os dias do Rei” (TOLKIEN, 2001, p. 1026), sentencia o mago Gandalf ao colocar a coroa de Gondor sobre a cabeça de Aragorn; por mais que Aragorn, o Rei, seja um dos Dúnedain, um descendente dos númenorianos – que por sua vez eram oriundos dos primeiros humanos que despertaram na Terra-média –, o que lhe confere capacidades distintas de um homem comum, ele ainda é um humano, um mortal, e um dia vai perecer, como tudo que é humano, material e histórico.

As palavras do mago no momento da coroação anunciam, portanto, o final dos tempos mítico-lendários e o início do tempo histórico, cronológico, a conclusão inevitável de *O Senhor dos Anéis* como narrativa épica, calcada em um passado absoluto, e a abertura da sua textualidade à temporalidade, ao presente, à individualidade, ao híbrido, em suma, à narrativa romanesca, para sempre assombrada pela espectralidade

da épica¹¹. Não se pode perder de vista aqui, como já dito repetidas vezes, que o Um Anel é a razão de ser, a chave-mestra, a base temático-estrutural da obra-prima de Tolkien, sendo as irradiações da tessitura desse objeto à trama o que nela causa, em última instância, tanto a cisão na estrutura da narrativa quanto a cisão entre épica e romance. Sob esse viés, a primeira manifestação daquilo que se poderia denominar *Espectros do Anel*, replicações da sombra da cisão, é o próprio tecido narrativo de *O Senhor dos Anéis*, sua textualidade, à qual se deve somar também sua condição objetual e organização interna enquanto obra – entendido *obra* na concepção barthesiana do termo (cf. BARTHES, 2004) –, seja em um único volume dividido em seis livros, como planejou e executou Tolkien, seja em três volumes contendo cada um dois livros, como fez o mercado editorial.

Assim, muitos são os Espectros do Anel dentro do entendimento aqui construído, e não apenas os já mencionados Nazgûl, os nove reis humanos de outrora que foram presenteados com anéis de poder por Sauron, corrompidos pelos respectivos objetos e, por consequência, escravizados para sempre por meio dos poderes do Um Anel. Não poderei falar de todos, por certo, já que isso seria mote para um livro. Vou me ater, então, àqueles que me chamam a atenção, especialmente aos menos óbvios, tendo em vista que os casos dos próprios Nazgûl, de Sméagol/Gollum, Bilbo, Frodo, Boromir e Saruman são amplamente conhecidos dos leitores de *O Senhor dos Anéis* e dos espectadores das adaptações cinematográficas.

Um primeiro Espectro do Anel bem pouco óbvio não é uma personagem, um narrador ou uma espacialidade, mas uma composição narrativa. Trata-se do Conselho de Elrond, a reunião que decide o

11 Certamente que não é apenas na cena da coroação de Aragorn, já no final de *O Senhor dos Anéis*, que ocorre a abertura para o romanesco, mas também em diversos outros pontos e aspectos da narrativa, como tem demonstrado Stéfano Stainle nos desenvolvimentos das suas já mencionadas pesquisas.

destino do Um Anel, mas também o título daquele que, a meu ver, é o capítulo mais importante da primeira parte da obra máxima de Tolkien. O Conselho de Elrond é uma brilhante metáfora da sombra da cisão, já que inteiramente composto de fragmentos que não se misturam, mas que se interdependem. Nele se juntam seres das várias raças da Terra-média – elfos, anões, homens, hobbits e um mago –, todos convocados por Elrond, um dos elfos mais antigos e sábios de sua raça. Em Valfenda ou Imladris, sua morada, um reduto de paz e sabedoria, muitas coisas acontecem, muitos objetos e segredos estão guardados, e muitas decisões foram e são tomadas. Entre banquetes para os convidados da reunião, entre os encantos de Arwen, sua filha, disfarçado por lindas cantigas élficas e célebres recitais de poesia, Elrond guarda os fragmentos da espada Narsil, a arma que decepou o Um Anel da mão de Sauron na batalha que conclui a Segunda Era da Terra-média. Guarda também conhecimentos acessíveis a muito poucos, dentre eles o fato de que ele mesmo, Elrond, detém em si, indelével, a marca da cisão: filho de Eärendil e Elwing, ambos filhos de elfos e humanos, o Senhor de Valfenda é um *meio-elfo* (também um meio-humano, portanto). Em dado momento, os Valar lhe concederam uma escolha, a tomada de uma *decisão*: elfo *ou* humano? Ele escolheu ser elfo. No entanto, isso não o torna menos conhecedor da cisão, tendo ele nascido sob essa condição. É importante observar aqui que uma escolha não apaga ou remedeia o que a causou. Nem os Valar, nem Eru Ilúvatar, têm poder para consertar – ou *querem* consertar – o que um dia se deu de uma determinada maneira, ou o próprio Melkor e por conseguinte Sauron nunca teriam existido.

É rodeado de marcas nem tão evidentes da fragmentação que o Conselho de Elrond ocorre. Nele, cada participante conta uma história pensando que é a sua própria, mas cada relato é apenas parte de uma narrativa maior, a história do Um Anel. Fato interessante, até irônico, é a presença do objeto na reunião que decide seu fim. Em

meio a só-fragmentos está a própria materialização da sombra da cisão, a objetificação do princípio contaminador que é a fragmentação primordial. Essa presença influenciará os membros do Conselho – rusgas inter- e intra-raciais emergirão, questionamentos de herança, solicitações para utilizar o objeto contra aquele que o fez, revelações de traições e intrigas – e todos os ali presentes, em maior ou menor grau, especialmente depois de o mago Gandalf pronunciar em voz alta, na língua de Mordor, o que está escrito no objeto, se tornam, de um modo ou de outro, por ato, omissão ou força maior, Espectros do Anel, pois onde quer que esteja, com quem quer que esteja, o Um Anel faz replicar a divisão teratológica. Por isso, o Conselho conclui que destruí-lo é a única possibilidade viável para a continuidade da existência da Terra-média. É nesse momento, no entanto, que o Anel age em sua plenitude, fazendo instaurar-se a arqui-divisão: quem fará isso? Quem será responsável pela destruição do Anel de Poder? Quem entrará na fenda da Montanha da Perdição, o lugar onde ele foi feito, e ali o jogará para que ele seja desfeito, estando esse local sob os olhos de Sauron, seu criador, nas terras de Mordor, seus domínios? Quem terá coragem de realizar tal feito, uma vez que, de posse do Anel, ninguém consegue dele se desfazer, já que não apenas seduzido, mas contaminado pelo seu poder? Para além disso, quem – personagem, narrador, autor, leitor – terá coragem de destruir a cena da origem de si mesmo?

A partir do momento em que o Um Anel é revelado, Boromir, um humano, insiste com todos os demais membros do Conselho que o objeto deve ser usado contra Sauron. O sábio Elrond lhe explica que

Não podemos usar o Anel Governante. [...]. Ele pertence a Sauron e foi feito exclusivamente por ele, e é totalmente maligno. A força que tem, Boromir, é grande demais para qualquer um controlar por sua própria vontade, com exceção apenas daqueles que já têm um grande poder próprio. Mas, para estes, o

Anel representa um perigo ainda mais fatal. *Apenas desejá-lo corrompe o coração.* (TOLKIEN, 2001, p. 278, grifo nosso)

Eis a aporia, o vir à tona da teratologia original: apenas *desejar* o Um Anel já corrompe o coração. Mas, para poder destruí-lo, alguém tem, necessariamente, que desejá-lo; é a única forma de carregá-lo, de estar com ele. O objeto corrompe o coração porque todos os corações já são contaminados de antemão com o princípio da cesura primordial; ao mesmo tempo, o Um Anel é feito de cisão, incita a cisão, reforça-a e a faz reaparecer. Para destruí-lo, é necessário permitir-se que a fratura original se manifeste, pois é esse o verdadeiro poder do Anel, mas aqui reside o principal problema: ninguém consegue controlar a divisão em si mesmo, ninguém consegue dominar a si próprio e ao seu próprio outro (a alteridade interna à psique), que fatalmente se desdobra em seus outros (as alteridades externas à psique). Não há como resistir à força do Um Anel, por isso a saída encontrada por Tolkien para dar fim ao objeto – o que não quer dizer dar fim ao seu poder, não inteiramente, pelo menos, pois seus efeitos ainda permanecerão como cicatrizes naqueles que tiveram contato com a joia – é bastante engenhosa: será o próprio e obsessivo desejar que vai destruí-lo, de modo que o poder do objeto se torna sua fraqueza¹². Todavia, antes disso ocorrer quase mil páginas depois de o Conselho de Elrond, alguém precisa levar o Anel Governante até o berço de seu nascimento, que será também o túmulo que selará sua destruição.

O sino do meio-dia tocou. Mesmo assim, ninguém falava nada. Frodo olhou para todos os rostos, mas eles não estavam voltados para ele. Todo o Conselho se sentava com os olhos para baixo, pensando profundamente. Um

12 Para uma discussão mais aprofundada dessas questões, todas relacionadas à problemática da individuação, da formação da personalidade das personagens, consulte-se a dissertação de mestrado de Sérgio Ricardo Perassoli Junior, *O vicejar dos astros: a individuação da personagem Frodo em O Senhor dos Anéis* (2017).

grande pavor o dominou, como se estivesse aguardando o pronunciamento de alguma sentença que ele tinha previsto havia muito tempo, e esperado em vão que afinal de contas nunca fosse pronunciada. Um desejo incontrolável de descansar e permanecer em paz ao lado de Bilbo em Valfenda encheu-lhe o coração. Finalmente, com um esforço, falou, e ficou surpreso ao ouvir as próprias palavras, *como se alguma outra vontade estivesse usando sua pequena voz.*

— Levarei o Anel — disse ele. — Embora não conheça o caminho. (TOLKIEN, 2001, p. 281, grifo nosso)

“Como se alguma outra vontade estivesse usando sua pequena voz”. E estava. Frodo já estava sob o efeito do Anel, mais do que os demais, pois seu contato com o objeto se estreitara durante a longa e tortuosa viagem até Valfenda, na qual passou por muitos perigos e foi ferido com uma lâmina de Morgul. Por causa desse ferimento, ele quase se transformou em um Nazgûl, literalmente, um Espetrito do Anel, tendo sido salvo pelas habilidades médicas e mágicas – alquímicas – de Elrond e Gandalf. Porém, esse mesmo ferimento nunca cicatrizará por completo ao longo do resto de sua vida e, por essa razão, Frodo será convidado a deixar a Terra-média rumo à Valinor, único lugar onde poderá encontrar a paz. Não há garantias de que os habitantes das Terras Abençoadas serão capazes de “unificá-lo”, remendá-lo, curá-lo, pois seu prolongado contato com o Anel o transmutara também em um Espectro – e em um peculiar desdobramento da criatura de Frankenstein, cujas feridas criacionais estão visivelmente e o tempo todo expostas.

É assim que o Conselho de Elrond conclui seus trabalhos: *decidindo* que o princípio da cisão original materializado no Um Anel deve ser destruído, e que quem o levará e executará essa destruição em nome das raças livres da Terra-média, em nome da liberdade, será um hobbit que se ofereceu, *aparentemente* de livre e espontânea vontade, para a

missão, que será cumprida, com certeza, mas não por ele, e sim por seu duplo Sméagol/Gollum, em si também duplo na sua personalidade cindida depois de quinhentos anos em contato com a joia. O Conselho de Elrond foi inteiramente eficaz em sua decisão, ainda que de modo indireto. Contudo, o cumprimento da missão não resolveu o problema que é esse objeto de poder, nem os problemas que ele causou, tampouco anulou ou destruiu a sombra da cisão. Os gestos de Frodo e Sméagol/Gollum são os catalizadores do já mencionado fim da épica em *O Senhor dos Anéis*, mas, em um *coup démoniaque*, também abrem a narrativa da obra ao romanesco e com isso fazem surgir, dentre outras coisas, uma imensa prole que comporá todo um gênero ficcional: a *High Fantasy*. E assim a divisão se replica e continua a gerar e subverter sentidos...

O segundo Espectro do Anel que me chama a atenção está intimamente ligado ao primeiro e, como se notará, também ao terceiro. Gandalf, “a linha na agulha de Tolkien” (STAINLE, 2016, f. 125), o líder da Sociedade do Anel que se formara no Conselho de Elrond e a personagem responsável por movimentar e fazer com que as ações ocorram na trama de *O Senhor dos Anéis*. Chamado Olórin nas terras abençoadas de Valinor, onde é um dos Maiar, Gandalf foi enviado pelos deuses à Terra-média com o propósito de fazer oposição a Sauron sem, no entanto, utilizar a plenitude de seus poderes. Ao chegar no mundo mortal, tornara-se um andarilho em busca de conhecimento e aquele que leva a sabedoria nos momentos difíceis. Com isso, adquiriu muitos nomes, pois recebeu uma denominação diferente entre cada povo com quem teve contato: Mithrandir entre os elfos, Greyhame entre os homens de Rohan, dentre outros. Apesar de, enquanto Olórin, estar relacionado a Manwë, o Vala supremo, senhor do ar, Gandalf, ao vir para a Terra-média, desenvolveu uma interessante relação com o fogo ao se tornar fabricante de fogos de artifício enquanto Gandalf, o Cinzento, e dominar a luz enquanto Gandalf, o Branco, após ter ressuscitado de sua queda nas minas de Moria. Essa

relação com o fogo o liga a Sauron, também um dos Maiar em Valinor, mas alinhado, em um primeiro momento, ao Vala Aulë, o qual, entre outros poderes, é o deus “ferreiro e mestre de todos os ofícios” (TOLKIEN, 2011, p. 18), um ser que domina os elementos terra e fogo e atua sobre a arte de criar – Fëanor está também ligado, de alguma forma, aos seus mistérios.

Certamente que familiarizar-se com os elementos alquímicos utilizados pelo seu oponente fazia parte da missão de Gandalf, pois é isso que lhe permite combatê-lo, o que o torna um duplo de Sauron. Entretanto, quando, em *As duas torres*, segunda parte de *O Senhor dos Anéis*, o mago ressuscita como o Branco e reencontra Aragorn, Legolas e Gimli na floresta Fangorn, se apresenta da seguinte forma: “Sou Gandalf, Gandalf, o Branco, *mas o Negro ainda é mais poderoso*” (TOLKIEN, 2001, p. 523, grifo nosso). Leitores da obra de Tolkien, especialmente aqueles que insistem em nela detectar resquícios da religião judaico-cristã, tendem a interpretar a referência à “o Negro” como uma metáfora para Sauron, o Senhor do Escuro, o grande corruptor – uma figura satânica aos olhos desses intérpretes, que associam, sem maiores questionamentos, a Mão Esquerda do deus judaico-cristão ao Mal. No entanto, a construção frasal é bem clara¹³: “o Negro” se refere ao próprio Gandalf. Gandalf, o Negro, seria mais poderoso do que Gandalf, o Branco. Quem seria Gandalf, o Negro? Aquele que teria aceitado o Um Anel das mãos de Frodo?

— É claro que quero destruí-lo! – gritou Frodo. — Ou, bem..., fazer com que ele seja destruído. Não sou talhado para buscas perigosas. Gostaria de nunca ter visto o Anel! Por que veio a mim? Por que fui escolhido?

— Perguntas desse tipo não se podem responder – disse Gandalf. — Pode ter certeza de que não foi por méritos que outros não tenham: pelo menos não por poder ou

13 É clara inclusive no original da obra em inglês: “I am Gandalf, Gandalf the White, but Black is mightier still” (TOLKIEN, 2004, p. 500).

sabedoria. Mas você foi escolhido, e portanto deve usar toda força, coração e esperteza que tiver.

— Mas tenho tão pouco dessas coisas! Você é sábio e poderoso. Você não ficaria com o Anel?

— Não! — gritou Gandalf, levantando-se de repente.

— Com esse poder eu teria um poder grande e terrível demais. E comigo o Anel ganharia uma força ainda maior e mais fatal. — *Seus olhos brilharam e seu rosto se acendeu como se estivesse iluminado por dentro.* — Não me tente! Pois eu não quero ficar como o próprio Senhor do Escuro. Mas o caminho do Anel até meu coração é através da piedade, piedade pela fraqueza e pelo desejo de ter forças para fazer o bem. Não me tente! Não ouse tomá-lo, nem mesmo para mantê-lo a salvo, sem uso. O desejo de controlá-lo seria grande demais para minhas forças. E vou precisar delas. Grandes perigos me esperam. (TOLKIEN, 2001, p. 63, grifo nosso)

“Seus olhos brilharam e seu rosto se acendeu como se estivesse iluminado por dentro”. Gandalf, o Cinzento, é aqui tomado pela tentação ígnea do desejo pelo Anel, e uma radiância luciferina – prazerosa como a realização dos desejos, extática, *Ereignis, alethéia* – nele se manifesta. “O desejo de controlá-lo seria grande demais para minhas forças”, resiste o mago, mas é tarde demais: como, vale lembrar, ensinara o sábio Elrond, “Apenas desejá-lo corrompe o coração” (TOLKIEN, 2001, p. 278), e Gandalf, ao tentar resistir, desejara a joia, de pronto se tornou um Espectro do Anel. Para além disso, o evento da tentação do mago se transforma também em um convite à formulação de questões (nem sempre *apenas* retóricas): e se essa oferta tivesse sido feita não ao Gandalf, o Cinzento, da cena, mas ao Gandalf, o Branco, de *As duas torres*, um ser muito mais poderoso? Teria Gandalf, o Branco, aceitado o Um Anel e se tornado Gandalf, o Negro, transformando-se, então, em um novo Senhor do Escuro? Se isso tivesse ocorrido, é muito provável que fosse preciso uma intervenção direta

dos Valar na Terra-média para fazer frente a tal criatura, pois Sauron, em sua história enquanto um dos Maiar, foi primeiro ligado, como já dito, a Aulë, que é o quarto em poder no panteão que vive em Valinor; posteriormente, Sauron deixou Aulë e se afiliou ao Vala Melkor, igual em poder ao Vala Manwë, já que ambos “eram irmãos no pensamento de Ilúvatar” (TOLKIEN, 2011, p. 16), o criador. No entanto, Sauron “continuou poderoso na tradição daquele povo [o povo de Aulë]” (TOLKIEN, 2011, p. 23), o que sugere que o segundo Senhor do Escuro não se alinhou totalmente a Melkor, antes preferindo trilhar o seu próprio caminho de ascensão nas Trevas depois da queda de seu segundo mestre.

Gandalf, enquanto Olórin, pertence ao povo de Manwë, o primeiro em poder na hierarquia de Valinor. Se ele tivesse se tornado Gandalf, o Negro, e com isso o novo Senhor do Escuro, destruir o Um Anel não seria o bastante para derrotá-lo, e nada nem ninguém na Terra-média teria poder ou força suficientes para lhe fazer frente, nem mesmo Galadriel, e as Trevas dominariam absolutas – note-se aqui como a sombra da cisão move a narrativa de Tolkien, sobre ela pairando, a todo instante, como perigo iminente. Por certo que o domínio das Trevas só seria um problema para leitores, religiosos e/ou intérpretes que partem do princípio da oposição e hierarquia entre Bem e Mal, algo que não se aplica a Tolkien, pois em sua obra as Trevas prescindem o próprio Eru Ilúvatar, que as explorou – por que um deus criador *passaria nas Trevas?* – e acabou por encontrar a luz do Fogo Imperecível, fonte de seu poder (vide *O Silmarillion*) – interessante observar que, em Tolkien, a Luz reside nas Trevas, sua salvaguarda, e, por isso, as Trevas também estão na Luz; esse é um padrão que se faz perceptível no todo da obra do autor, ou seja, emana de seu projeto estético, mas os limites das presentes considerações não permitem que eu o investigue melhor.

Tentado pela oportunidade de possuir e controlar o Um Anel, que é a materialização objetal, na forma e no conteúdo da narrativa de *O*

Senhor dos Anéis, do poder de dividir, e ressurgido com a consciência de que, se fosse o Negro, seria muito mais poderoso, Gandalf é um ser inteiramente cindido. Suas idas e vindas na narrativa, seus vários nomes e denominações – bem como as relações do seu nome com outros universos ficcionais, marcadamente o *Kalevala* finlandês –, sua liderança da Sociedade do Anel – que é composta por nove personagens –, seu ser em Valinor diferente de seu ser na Terra-média – mesmo depois da ressurreição –, seu interesse pelo fogo ainda que seja um ser da linhagem do elemento ar e, principalmente, tendo tido contato direto com o Anel de Poder não só na cena da sua tentativa, mas ao longo de toda a sua atuação narrativa até a queda nas minas de Moria, o tornam um dos Espectros do Anel, uma das mais bem arquitetadas manifestações do projeto estético de Tolkien, a sombra da cisão. Trabalhando para um suposto “Bem” para salvar a Terra-média do flagelo de Sauron, ainda assim, Gandalf guarda o pretenso “Mal” dentro de si, e tem consciência disso na sua versão branca – poderia tê-lo posto em ação caso tivesse permitido que sua versão negra viesse à tona.

É por essa razão que, enfeitado por Saruman, o mago traidor, Théoden, rei de Rohan, profere uma constatação a respeito de Gandalf da qual dificilmente se pode discordar: “Você sempre foi um arauto do pesar. Os problemas o seguem como corvos” (TOLKIEN, 2001, p. 536). Esses problemas, *negros* como a plumagem dos corvos, se estendem desde o próprio tecido narrativo de *O Senhor dos Anéis*, catapultado em sua integridade por Gandalf, no qual são dramatizadas as dificuldades de um mundo épico em vias de se extinguir para dar espaço a um mundo romanesco, até a cena da coroação de Aragorn perpetrada por ele e sua posterior partida da Terra-média após entregá-la ao domínio dos humanos. Qual Gandalf partiu dos Portos Cinzentos para as Terras Abençoadas? Qual fragmento de Olórin retornará à Valinor? E o que será de Valinor, terra dos deuses, portanto da unidade absoluta, ao receber de

volta um ser só-fragmentos que lhe é inegavelmente nativo? Será que os Valar seriam capazes de recompô-lo, reconstruí-lo, remendá-lo, torná-lo uno novamente? Mas será que alguém que experimentou o incrível poder da cisão, o poder de ser muitas coisas ao mesmo tempo, quererá recobrar a unidade? Afinal, não é possível à criatura se livrar da consciência de que “o Negro ainda é mais poderoso” (TOLKIEN, 2001, p. 523), da mesma forma que não é possível a ninguém, nem a Tolkien – e particularmente a ele –, discordar de que é “Melhor reinar no inferno que no Céu / Servir” (MILTON, 2015, p. 55). Mais uma vez, a peculiar figura demoníaca da criatura de Frankenstein, só-remendos, *peregrina* (não era Gandalf *Mithrandir*, o *Peregrino Cinzento*, entre os elfos?), embrenhando-se cada vez mais na vastidão do Polo Norte (Helcaraxe?), em especial depois da morte de seu criador ao final da obra, retorna aqui à minha mente – e possivelmente à sua, leitor(a).

Um terceiro e, para os propósitos das incursões aqui empreendidas, derradeiro Espectro do Anel, não menos inesperado, é Galadriel, a rainha dos elfos e senhora de Lothlórien, arquétipo da unidade na Terra-média, já que última remanescente das criaturas de Ilúvatar que viram o esplendor e a glória de Valinor antes das duas árvores sagradas serem destruídas e antes dos elfos deixarem Aman. Por trás de sua beleza sem par, tão destacada por todas as personagens que com ela tiveram contato, e tão enfatizada pelo próprio autor em vários dos textos que a mencionam, há uma rebelde que, a meu ver, quando leio suas histórias, remete a Fëanor, como se ela fosse sua contraparte feminina, seu duplo inseparável. Desde o momento em que se tornou ciente de si e dos outros, bem como de sua condição de criatura que compartilhava a mesma terra dos Valar sem, no entanto, poder criar, Galadriel sempre quis ser *livre*: “orgulhosa, forte e voluntariosa, [...] tinha sonhos de terra longínquas e domínios que poderiam lhe pertencer, para governá-los como quisesse, sem tutela” (TOLKIEN, 2002, p. 258).

Esses sonhos vão levá-la a se rebelar contra os Valar, a partir de Aman em uma viagem perigosa pelo Helcaraxe, o deserto de gelo entre Valinor e a Terra-média existente na Primeira Era da mitologia de Tolkien, e a se instalar, junto de Celeborn, no local denominado Lothlórien, uma floresta mágica que esconde, em seu seio, a cidade élfica de Caras Galadhon, último reduto que ainda preserva a graça e a glória dos Primogênitos a leste das Terras Abençoadas. Nesse lugar, Galadriel realizou os seus profundos desejos de governar, de ser a senhora absoluta de algo, um desejo bastante semelhante ao de Melkor e ao de Sauron. Estranhamente, talvez porque “ainda mais fundo habitava nela o nobre e generoso espírito dos vanyar, bem como uma reverência pelos Valar que não podia esquecer” (TOLKIEN, 2002, p. 258), a filha do alto-elfo Finarfin não desenvolveu em seu coração os sentimentos de posse, apego e ciúme, mas também nunca experimentou a dádiva de criar algo inteiramente seu – Lothlórien é uma localidade construída por outro elfo; e ela nunca fez um anel de poder, ainda que tenha usado um, ou lapidou algo, ou colocou algo de si dentro de um objeto, por mais belo que fosse. Diferente de Fëanor, seu reflexo de gênero masculino, Galadriel não se dividiu de maneira tão profunda a ponto de se perder em si mesma, de depender de outros para se encontrar. Ela tinha a sabedoria ao seu lado: “Galadriel era a maior dos noldor, a não ser talvez por Fëanor, se bem que fosse mais sábia que ele, e sua sabedoria aumentava com os longos anos” (TOLKIEN, 2002, p. 257). Faltava-lhe, no entanto, a chave desse dom, a humildade.

Assim aconteceu que, quando se desvaneceu a luz de Valinor, [...] ela se uniu à rebelião contra os Valar que os mandavam ficar. E, uma vez que pôs os pés nesse caminho, não quis voltar atrás e rejeitou a última mensagem dos Valar, incorrendo, assim, na Condenação de Mandos. Mesmo após o implacável ataque aos teleri e o rapto de seus navios, apesar de ter lutado ferozmente contra Fëanor em defesa da família

de sua mãe, ela não recuou. Seu *orgulho* recusava-se a permitir que retornasse derrotada, suplicante por perdão. [...] O *orgulho* ainda a movia quando, ao final dos Dias Antigos, após a derrocada final de Morgoth, ela recusou o perdão dos Valar para todos os que haviam combatido, e permaneceu na Terra-média. *Somente depois de se passarem mais duas longas eras, quando finalmente tudo o que desejara na juventude lhe chegou às mãos, o Anel de Poder e o domínio da Terra-média com o qual sonhara, foi que sua sabedoria se tornou plena e ela tudo rejeitou.* E, ao passar por esse último teste, partiu para sempre da Terra-média. (TOLKIEN, 2002, p. 258, grifo nosso)

O orgulho, parente muito próximo do apego e do consequente ciúme – por isso ela detestava Fëanor, não apenas porque notava nele “uma escuridão que odiava e temia” (TOLKIEN, 2002, p. 258), mas por ver-se a si mesma no elfo, por compreender que com ele compartilhava algo que ela recusava em si, a ambição –, foi o que moveu Galadriel, e “tudo o que desejara na juventude lhe chegou às mãos, o Anel de Poder e o domínio da Terra-média com o qual sonhara”. Vale relembra aqui, uma última vez, as sábias palavras do elfo Elrond sobre o Um Anel, proferidas no Conselho ocorrido em sua casa – e Elrond é o genro de Galadriel –: “Apenas desejá-lo corrompe o coração” (TOLKIEN, 2001, p. 278). Mas a sombra da cisão não se plantou no coração da grande elfa realizadora de desejos somente a partir do momento em que desejara o Anel, ainda que tenha sido esse objeto a consolidá-la em definitivo. A divisão é uma teratologia, portanto nasceu com ela, de modo que Galadriel sempre foi um Espectro do Anel, mesmo antes da joia ser criada – e isso é um mistério¹⁴ sobre o qual não falarei aqui, mas que poderia ser investigado a partir de uma fala da própria personagem: “O mal que foi concebido há muito tempo continua agindo de

14 Tolkien era um grande criador de mistérios, como ensina o texto de Lucas Novais presente nesta coletânea.

muitas maneiras, quer o próprio Sauron seja ou não derrotado” (TOLKIEN, 2001, p. 381); eu não creio que, com essas palavras, Galadriel esteja se referindo apenas a Morgoth, como prega a interpretação canônica dessa passagem. O Anel Governante apenas coroa a sua jornada entre dois mundos, o de Valinor e o da Terra-média, e entre esses dois mundos ela construiu o seu próprio, um terceiro, Lothlórien, uma dimensão à parte, como a narrativa de *O Senhor dos Anéis* deixa mais do que explicitado. O único aspecto que diferencia esse lugar do resto do projeto ficcional tolkieniano é o fato de que há ali uma consciência do começo e do fim, de que não há nada eterno que não seja a cisão e o cindir-se.

Entretanto, e se Galadriel tivesse *usado, acionado*, posto em movimento, tudo isso que lhe chegou às mãos? E se ela tivesse sucumbido à realização desses seus desejos mais recônditos, incitados pelo próprio Um Anel? Mas, ao que tudo indica, era só o tolo e vão orgulho que a impulsionava, somente ele e nada mais. Por essa razão, repetidas vezes lhe foi dada a oportunidade de se redimir e voltar à Aman, mas ainda lhe faltava decifrar o último enigma. Por isso, milênios se passaram, três eras inteiras da Terra-média, e seu exílio continuou até lhe ser ofertado o último teste, o teste da divisão completa e absoluta, o qual, no caso específico da rainha dos elfos, se ela falhasse, se ela replicasse a sombra da cisão e com isso se fragmentasse mais uma vez, cortaria para sempre toda e qualquer relação com Valinor encobrendo-se com a divisão e deixando, assim, de reverenciar e se lembrar dos Valar para se tornar, ela mesma, não um Senhor, mas uma *Rainha do Escuro*.

— A Senhora Galadriel é sábia, destemida e bela — disse Frodo. — Dar-lhe-ei o Um Anel se assim o desejar. Esse peso é demais para mim.

Galadriel riu, com uma risada súbita e cristalina. — Sábia, a Senhora Galadriel pode ser — disse ela —, mas aqui ela encontrou alguém que está à sua altura em

cortesias. De um modo gentil, você se vingou do teste que apliquei ao seu coração em nosso primeiro encontro. Agora começa a enxergar com olhos agudos. *Não vou negar que meu coração desejou muito pedir o que está oferecendo.* Por muitos longos anos, pensei o que faria, caso o Grande Anel me chegasse às mãos, e veja! Ele está agora ao meu alcance. O mal que foi concebido há muito tempo continua agindo de muitas maneiras, quer o próprio Sauron seja ou não derrotado. Não teria sido uma ação nobre a ser creditada ao Anel dele, se eu o tivesse tomado à força ou ameaçando meu hóspede?

— E agora finalmente ele chega. Você me oferece o Anel livremente! No lugar do Senhor do Escuro, você coloca uma Rainha. E não serei escura, mas *bela e terrível como a Manhã e a Noite! Bela como o Mar e o Sol e a Neve sobre a Montanha! Aterrorizante como a Tempestade e o Trovão! Mais forte que os fundamentos da terra. Todos deverão me amar e se desesperar!*

Levantou a mão e do anel que usava emanou uma grande luz que iluminou a ela somente, deixando todo o resto escuro. Ficou diante de Frodo e parecia agora de uma altura incalculável, e de uma beleza insuportável, terrível e digna de adoração. Depois deixou a mão cair, e a luz se apagou; e de repente ela riu de novo e eis então que se encolheu: era uma mulher élfica frágil, vestida num traje simples e branco, cuja voz gentil era suave e triste.

— Passei pelo teste — disse ela. — Vou diminuir e me dirigir para o Oeste, continuando a ser Galadriel. (TOLKIEN, 2001, p. 381-382, grifo nosso)

“Levantou a mão e do anel que usava emanou uma grande luz que iluminou a ela somente, deixando todo o resto escuro”. Transfiguração das trevas na luz ou, como já dito outrora, o paradigma da bela que esconde a fera; uma deusa fantasmagórica, um supremo Espectro do Anel, pavoroso

em sua luminescência esplêndida, luciferina. É isso que vemos na cena citada; era isso que Galadriel se tornaria se tivesse aceitado o Um Anel. Novamente, e como Gandalf, trata-se de uma força que nada na Terra-média seria capaz de fazer frente, a qual demandaria uma intervenção direta dos Valar caso se quisesse conter. Bela e terrível, aterrorizante e forte, amável e desesperadora, essa seria a Galadriel detentora do Um Anel, cindida entre dois mundos e entre beleza e poder, uma joia fendida em si mesma. Fëanor um dia desejou e por três vezes implorou que ela lhe desse uma mecha de seu cabelo, o qual detém a luz das árvores sagradas de Valinor. Três vezes o grande artífice pediu para *conter* a beleza e o poder da Senhora de Lórien em uma joia, para transformá-la em um *objeto*, em um *artefato*, em algo *manipulável*. Ela negou todas as vezes e Fëanor a tomou como inimiga (vide *O Silmarillion*).

No entanto, milênios sem conta depois de recusar as súplicas do maior artífice que já caminhou sobre a Terra-média, tendo passado no último teste, o teste que lhe permitiu, enfim, adquirir a plenitude da sabedoria, a humildade, e retornar à Valinor (ainda que menor, em suas próprias palavras, mas, estranhamente, sendo ela mesma), uma criatura do Vala Aulë¹⁵ – lembremos aqui de Gandalf e Sauron e suas relações com essa divindade –, um anão, lhe faz o mesmo pedido, e Galadriel, no primeiro gesto de humildade desde que nascera, despojando-se de tudo, inclusive da matéria, atende sem medos ou desconfianças, dividindo-se a si mesma no mesmo número de vezes que um dia lhe foi implorado. Teria a Senhora da Luz recuperado a plenitude do seu ser, para além da plenitude da sabedoria, em sua assustadora transfiguração, daí seu gesto de autodividir-se? Se assim for, tem-se uma aporia, o indecível

15 Os anões foram criados pelo Vala Aulë às escondidas, sob as montanhas, sem a autorização de Eru Ilúvatar e antes que os Primogênitos, os elfos, despertassem e comesçassem a ocupar a Terra-média. O deus criador descobriu o que Aulë fizera e proibiu que suas criaturas despertassem antes dos Primogênitos. Essa história e seus detalhes são narrados no segundo capítulo do “Quenta Silmarillion”, a terceira parte de *O Silmarillion*.

manifesto, já que a plenitude poderia ser atingida por meio da sombra da cisão. Qual Galadriel chegará à Valinor, então? Por certo, não a mesma que de lá saiu, e com isso mais um estilhaço retorna à Aman, a origem de todas as divisões no universo ficcional de Tolkien.

— E que presente um anão pediria aos elfos? — perguntou Galadriel, voltando-se para Gimli.

— Nenhum, Senhora — respondeu Gimli. — A mim basta ter visto a Senhora dos Galadhrim, e ter ouvido suas gentis palavras.

— [...] Mesmo assim, com certeza Gimli, filho de Glóin, você deseja algo que eu possa ofertar. Revele seu desejo, eu lhe peço! Você não deve ser o único convidado a ficar sem um presente.

— Não quero nada, Senhora Galadriel — disse Gimli, fazendo uma grande reverência e gaguejando. — Nada, a não ser que talvez... a não ser que seja permitido pedir, não, *desejar* um único fio de seu cabelo, que ultrapassa o ouro da terra como as estrelas ultrapassam as gemas da mina. Não peço tal presente, mas a Senhora me ordenou que revelasse meu *desejo*.

Os elfos se agitaram e murmuraram atônitos, e Celeborn observou o anão admirado, mas a Senhora sorriu. — Diz-se que o talento dos anões está em suas mãos e não em suas línguas — disse ela. — Mas não se pode dizer o mesmo de Gimli. Pois ninguém jamais me fez um pedido tão ousado, e ao mesmo tempo tão cortês. E como posso negá-lo, já que fui eu quem ordenou que ele falasse? Mas, diga-me, o que você faria com um presente desses?

— Guardá-lo-ia como uma relíquia, Senhora — respondeu ele —, em memória das palavras que me disse em nosso primeiro encontro. E se eu algum dia retornar às forjas

de minha terra, será colocado num cristal indestrutível, para ser a herança de minha casa e um testemunho de boa vontade entre a Montanha e a Floresta até o fim dos dias.

Então a Senhora desfez uma de suas longas tranças e cortou três fios dourados, colocando-os na mão de Gimli. (TOLKIEN, 2001, p. 392-393, grifo nosso)

Teria o *desejo* de Gimli algo a ver com o desejar o Um Anel, a incitação do desejo provocada por esse objeto de poder? Se assim for, então há alguma conexão enigmática entre essa joia e os cabelos de Galadriel, que poderia ser perseguida a partir da constatação, compartilhada em momento anterior, de que a grande realizadora de desejos, doadora de presentes, seria um Espectro do Anel *avant la lettre*, existente *antes* da fabricação deste e dos demais artefatos que venho investigando nestas considerações. Não percorrerei esse caminho aqui, por certo. Assim, se um dia Gimli, um dos nove membros da Sociedade do Anel, de fato fez a joia que prometeu, esta terá sido, sem dúvida, a quarta Silmaril. No entanto, em nenhum escrito de Tolkien toca-se nesse assunto novamente, e é muito provável que tal joia não tenha sido fabricada, pois ao filho de Glóin, por sua amizade verdadeira com os elfos, em especial com Legolas, e pelo seu amor sincero por Galadriel, foi concedida uma dádiva dos Valar: “Legolas seguiu por fim o desejo de seu coração, e navegou atravessando o Mar. [...] Ouvimos dizer que [ele] levou consigo Gimli” (TOLKIEN, 2001, p. 1145). Em outras palavras, a Gimli foi dada a autorização para ir à Valinor, como à Galadriel, e o narrador dos apêndices de *O Senhor dos Anéis*, ao mencionar esse fato relacionado ao anão, coloca um interdito: “Não se pode dizer mais nada sobre esse assunto” (TOLKIEN, 2001, p. 1145).

Por qual razão Tolkien não queria deixar esse fio solto em seu projeto estético? Talvez porque ele poderia ser puxado por outros que, em outras narrativas, teriam condições de desenvolver a questão do presente de

Galadriel ao anão e, com isso, reavivar, reacender, *ressuscitar* um novo Fëanor, agora anão e não elfo, muito mais cabeça-dura, não há dúvida, e por isso mesmo com chances de se tornar ainda mais poderoso e perigoso do que o grande artífice, com séria possibilidade de vir a ser, ele também, com o tempo e se não enlouquecesse na contemplação de um artefato como o antepassado de Thorin, um Espectro do Anel, um avatar da cisão, ao desejar para si, como um dia desejou seu criador Aulë – e claro está que esse Vala tem um papel determinante, que mereceria ser melhor investigado, em tudo que diz respeito a desejo, joias, artefatos, forja, anões, Sauron, Gandalf, cisão e o Um Anel no universo de Tolkien –, o poder de criar, um poder facilmente adquirível por meio de objetos tão poderosos quanto três fios dos cabelos de um ser como Galadriel. Vale, no entanto, lembrar que o desejo se torna mais forte a cada vez que se tenta controlá-lo ou tolhê-lo, e que uma interdição é um convite à transgressão. Ninguém, até o momento, nas obras que compõem o gênero *High Fantasy*, respondeu a esse convite específico, a não ser, talvez, J. K. Rowling e suas horcruxes, mas isso é assunto para uma outra oportunidade.

Com essas inferências concluo minhas reflexões sobre os Espectros do Anel. Espero, ante o que foi discutido, ter deixado claro que meu entendimento sobre essas forças é amplo, não sendo elas aqui apenas um sinônimo de “Nazgul”. Também espero ter demonstrado, por meio dos três espectros analisados – o Conselho de Elrond, Gandalf e Galadriel –, que o que chamei de *sombra da cisão* constitui o projeto estético de Tolkien, à revelia daqueles que veem a obra do autor como um libelo religioso, ou como um simples, tolo e improdutivo embate dialético entre bem e mal, ou ainda como uma longa e inútil lista de nomes. Por certo que a questão da sombra da cisão, uma inflexão teórica, precisa ser melhor aprofundada, tendo em vista que a abordagem que desenvolvi neste ensaio – muito introdutoriamente, reconheço – é apenas um punhado de sementes jogadas ao vento; mas há aqui, creio, alguns pontos de partida.

Referências

- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 65-75, 2004.
- BLAKE, William. *Matrimônio do céu e do inferno*. São Paulo: Madras, 2004.
- ECO, Umberto. Protocolos ficcionais. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 123-147, 1994.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2009 (Ditos & Escritos, III).
- LEWIS, Clive Staples. *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien. In: LEWIS, Clive Staples. *Sobre histórias*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, p. 146-157, 2018.
- MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Edição bilíngue inglês/português. São Paulo: Editora 34, 2015.
- PERASSOLI, Junior. Sérgio Ricardo. *O vicejar dos astros: a individuação da personagem Frodo em O Senhor dos Anéis*. 2017. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-CAr), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/151192/perassoli_sr_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em 29 mar. 2020.
- PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4234>. Acesso em 29 mar. 2020.
- ROSSI, Cido. Horcruxes. In: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (Orgs.). *O fantástico como textualidade contemporânea*. Uberlândia, MG: Edibrás, p. 213-249, 2019a. Disponível em <http://www.graficaedibras.com.br/assets/o-fantastico.pdf>. Acesso em 29 mar. 2020a.
- ROSSI, Cido. Poe & Tolkien. In: GARCÍA, Flavio; COLUCCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; PHILIPPOV, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 303-331, 2019b. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/Livro_Edgar_Allan_Poe.pdf . Acesso em 29 mar. 2020.

STAINLE, Stéfano. *Gandalf: a linha na agulha de Tolkien*. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-CAR), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP. 2016. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141473/stainle_e_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em 29 mar. 2020.

STAINLE, Stéfano. *J. R. R. Tolkien: o autor e o gênero*. 2017. 15f. Projeto de pesquisa (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP. Acesso restrito.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. The New Shadow. In: TOLKIEN, Christopher (Ed.). *The Peoples of Middle-Earth*. Boston: Houghton Mifflin, p. 409-421, 1996 (*The History of Middle-earth*, v. 12).

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Contos Inacabados: de Númenor e da Terra-média*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Lord of the Rings*. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 142] Para Robert Murray, SJ. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 166-168, 2006.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Hobbit*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

IO

E TOLKIEN DISSE “AMÉM”?

Daniela Sasso UNGEFEHR
Lianelle Ayve Garcia NICHOLSON

O Senhor dos Anéis, de J. R. R. Tolkien, compõe uma narrativa que encantou e encanta muitos leitores. Fazendo parte de uma saga que se inicia em *O Hobbit* e se constrói como um momento específico dentro da cronologia da Terra-média, a obra se destaca como uma narrativa sequencial daquela proposta em *O Hobbit* e desvela o final da trama que o primeiro livro iniciou. A profundidade narrativa, a densidade dada às personagens e a composição de todo um universo novo é algo único. A unicidade e consistência da obra tolkieniana é um convite à diferentes leituras, que se alternam das mais rasas às mais densas. Um dos convites que Tolkien faz aos seus leitores é a possibilidade de vislumbrar a História a partir de outra perspectiva. A saga de *O Senhor dos Anéis* intenciona, portanto, objetivos que vão além daqueles comuns a textos ficcionais; a obra visa ultrapassar a linha da ficção, estabelecendo-se como ponte entre aquilo que pode ser condicionado ao ficcional e aquilo que pode ser condicionado à realidade. Isso se dá porque a escrita de Tolkien tem como objetivo o preenchimento de uma lacuna mítica.

J. R. R. Tolkien deixou claro que a sua intenção em criar o mundo da Terra-média consistiu em uma tentativa de preencher a lacuna mítica da tradição inglesa (TOLKIEN, 2006). O que Tolkien faz em sua obra, portanto, é mascarar outras mitologias, colocando-as como alicerce, de modo a tecer um texto mitológico imbricado de tradições e culturas já existentes e conhecidas. Esse processo criador confere credibilidade à sua mitologia, de modo que a lacuna mítica da tradição inglesa é preenchida pela literatura fantástica do autor – a partir de Stainle (2016), pode-se observar que a obra tolkieniana buscava um resgate mítico das raízes inglesas através da literatura fantástica.

O ponto de partida de Tolkien se coloca, assim, como algo que percorre não apenas as raízes inglesas, mas também diversas mitologias, de modo que o mito da cultura inglesa é colocado ao lado de outros universos mitológicos. Tolkien parte principalmente da tradição inglesa e reúne seus fragmentos, buscando unificar tudo em uma narrativa. O desejo de preenchimento da lacuna mítica se coloca, portanto, a partir de “tudo o que restava da ‘verdadeira tradição’ da nação inglesa [que] poderia ser encontrado nos fragmentos de alguns poucos poemas e no magnífico ‘Beowulf’, o único épico sobrevivente dos povos anglo-saxões” (DAY, 2004, p. 12).

O autor de *O Senhor dos Anéis* parte, assim, da fonte mitológica comum, a poesia épica, e, como busca preencher a lacuna mitológica inglesa, parte de sua própria tradição. Tolkien desenvolve, portanto, uma narrativa que busca integrar esses diferentes textos entre si e com outras fontes. Nesse sentido, o mito criado por Tolkien se baseia em textos literários e históricos disponíveis até sua época. A mistura desses textos resulta num pano de fundo do projeto de criação do autor, que somados às suas ideias, converteu-se no universo mítico de *O Senhor dos Anéis*.

Mas afinal de contas, o que é um mito?

O senso comum costuma implicar a ideia de “falsidade” à noção de mito. É importante destacar que não se tomará esse entendimento aqui. O mito vive de uma progressão semântica da convicção e da iluminação, as quais, se não presentes, culminam naquilo que conhecemos como lenda ou conto de fadas (DURAND, 2012). Isto é, se uma comunidade está convicta da veracidade de uma “história fictícia”, sendo iluminada por ela, essa “história fictícia” adquire o caráter de mito. Por outro lado, se não há pessoas adeptas a um mito, este perde seu caráter mitológico, ficando apenas com seu caráter narrativo, tornando-se apenas uma lenda ou conto de fadas.

Partindo-se dessa noção, pode-se dizer que a crença que está implicada no mito, mas que não está implicada na lenda, pode levar a um questionamento do próprio conceito de História. A tradição histórica costumava trazer à tona apenas uma versão dos fatos, quando, na verdade, qualquer evento, seja ele histórico ou não, pode ser composto de muitas versões. Ao se tomar como verdade apenas uma delas, convence-se da veracidade de uma “história fictícia”, de modo que encarar a História por apenas uma perspectiva leva à aproximação da noção de História à noção de Mitologia. Assim, a oposição simplificada entre Mitologia e História que costumamos fazer possui um nível intermediário que por vezes não é levado em conta. Isso porque o caráter aberto de História está embasado nas inúmeras maneiras de compor e recompor partes de mitos. Nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função – a História busca explicar um passado anterior ao nosso e, em certa medida, justifica a origem das coisas do tempo presente (LÉVI-STRAUSS, 2007).

Associamos, portanto, dois aspectos básicos à noção de mito: (i) a necessidade de crença e adesão à história mítica e (ii) a fluidez entre as noções de Mito e História. Isto é, o mito precisa ser crível e crido

(ou se torna lenda) e requer, conforme afirma Lévi-Strauss (2007), certa semelhança estrutural com a tradição histórica. As implicações decorrentes da definição de mito por esses dois aspectos geram o cerne do desejo de Tolkien: ao buscar preencher a lacuna mítica da tradição inglesa, o autor procurou explorar a tênue linha entre Mitologia e História. Para o mais, a inserção de diversas mitologias sob o cobertor da Terra-média dialoga com a necessidade de crença e adesão mencionada acima. A história de Tolkien se dá, assim, além do caráter de simples narrativa e entra no domínio do mito pela sua finalidade: a de ser colocada como uma história verdadeira em seu nível verossímil, pelo fato de se referir à realidades¹ que corroboram para o pensamento a respeito da origem das raízes inglesas. Isto é, a narrativa de Tolkien se coloca como uma narrativa mitológica ao dialogar com (ii) por se colocar na linha tênue entre Mitologia e História; e ao dialogar com (i) não por gerar uma crença em si, mas por partir de elementos narrativos verossímeis que gerem a noção de “poder ser verdade” dentro de um mundo fictício.

A crença e adesão à obra de Tolkien se divide em dois momentos: a crença se dá pelo convencimento mediante a verossimilhança que a obra traz em si, e a adesão pode ser vista pelo seu grande número de leitores, pois *O Senhor dos Anéis* foi traduzido para 38 idiomas diferentes e, segundo dados de 2017, vendeu 150 milhões de cópias². Essa adesão pode decorrer do caráter da obra, cuja verossimilhança (que leva à crença) está fundamentada numa tridimensionalidade que se caracteriza por: 1) variedade de temas abordados; 2) profundidade com que tais temas são tratados; 3) dimensão do tempo, que aborda desde a gênese da Terra-média até seu fim, estabelecido pela dominação humana (cf. as ideias de

1 A associação entre a ideia de mito e criação de realidades é elaborada por Eliade (1991).

2 Dado retirado de <https://www.quora.com/How-many-people-have-read-The-Lord-of-The-Rings>. Acesso em 5 nov. 2018.

Ronald Kyrmse em entrevista com SEMMELMANN, 2017). Assim sendo, o mito estabelecido por Tolkien ao criar o universo em questão se deu, primeiramente, pela elaboração de uma narrativa entre a Mitologia e a História; o caráter de mito se reforça pela sua escrita verossímil, o que leva a uma noção de crença. Essa crença é elencada pela adesão de seus muitos leitores. Nessa esteira, temos um evento cíclico em que o caráter mítico reforça o próprio caráter mítico.

Esse caráter cíclico se expande à medida que cada leitura é feita, tendo em vista que além de reforçar aquilo que já está explícito na obra, cada leitura desvela um aspecto novo da mitologia de Tolkien, de forma a expandir e atualizar o universo mítico. A expansão que buscamos fazer desse universo explorará o mito criador de Tolkien em paralelo ao livro mais conhecido no ocidente, a *Bíblia*.

Os retalhos de Tolkien na colcha da Terra-média

Embora o medo de categorizar a obra como uma analogia à *Bíblia* faça com que muitos leitores de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* refutem a influência das escrituras cristãs na obra tolkieniana, a presença do texto judaico-cristão se faz visível e corrobora para o aspecto teogônico e cosmogônico pretendido por Tolkien. A defesa dessa influência em nada afeta a visão que já se tem da obra tolkieniana. Aqui, não só se defenderá o paralelo entre a *Bíblia* e *O Senhor dos Anéis*, como também se buscará explicar o porquê de Tolkien não fazer uma analogia à *Bíblia* – ou melhor, como o autor, ao referenciar a *Bíblia*, não a simboliza por meio de analogias, antes se utiliza de elementos bíblicos como um instrumento para aprofundar o papel de certas personagens ao longo da narrativa. É importante destacar que grande parte dos elementos advindos da *Bíblia* não são apontados como referências diretas nessa obra de Tolkien, de modo que um apanhado geral dos elementos bíblicos em *O Senhor dos*

Anéis visa também apontar a pulverização de tais elementos na narrativa, o que será explicado em detalhes ao longo desta análise. Essa pulverização apontará para uma flutuância no caráter simbólico que as personagens podem adquirir e faz com que ora um elemento bíblico esteja num lugar, ora em outro, o que explica a não analogia de Tolkien.

Parece-nos evidente que as referências às escrituras judaico-cristãs existem e a maneira como elas se manifestam em *O Senhor dos Anéis* presentifica-se tanto no conteúdo quanto na forma. A flutuância mencionada anteriormente e que será explicada a seguir se dá apenas no nível do conteúdo, que é o nível que traz a maioria dos elementos mencionados. Assim, ao se pensar essa obra de Tolkien, menciona-se a estrutura do livro *O Senhor dos Anéis* como um todo, enquanto se aponta um exemplo específico de seu conteúdo apenas para demonstrar o que intentamos defender.

Dessa forma, em matéria de estrutura, o livro se inicia com um prefácio, um prólogo e um mapa, aos mesmos moldes de qualquer edição moderna da *Bíblia*. O mapa serve para localizar o leitor nas peregrinações das personagens e onde os eventos da narrativa se dão. Além disso, *O Senhor dos Anéis* é um livro composto de outros livros, que são divididos em capítulos. A presença de mapas na *Bíblia* parte do mesmo pressuposto e a estruturação em livros também é dividida em capítulos, o que faz com que ambas as obras se assemelhem em sua arquitetura. Destaca-se, ainda, a presença de trechos poéticos tanto em um quanto em outro, bem como a presença de profecias. Importa também mencionar que assim como existem pontos de contato existem pontos de distinção – o número de livros de *O Senhor dos Anéis* em muito se distancia do número de livros da *Bíblia* e o número de passagens poéticas e proféticas também não é compatível.

Em matéria de conteúdo, pode-se observar, no primeiro capítulo, uma numerologia que remete à dados bíblicos: Bilbo fará 111 anos. A triplicação de qualquer afirmação na *Bíblia* põe a afirmação como

verdade imutável, ressignificando seu valor semântico para além da mera reafirmação. Ao se ter na idade de Bilbo a triplicação do número um, pode-se pensar que há o estabelecimento de uma “verdade imutável” dentro da individualidade da personagem. O número de sua idade parece reafirmar seu valor unitário no mundo, assim como sua própria existência – Bilbo é único (individualizado) ao estar jungido com o Anel. Ele é descrito como não sendo apenas muito rico e peculiar, mas também como sendo famoso por seu vigor prolongado, tendo em vista que “O tempo passava, mas parecia ter pouco efeito sobre o Sr. Bolseiro. [...] Aos noventa e nove, começaram a chamá-lo de *bem-conservado*; mas *inalterado* ficaria mais próximo da realidade” (TOLKIEN, 2001, p. 21).

A descrição de Bilbo enfatiza sua imutabilidade. O conceito bíblico de “verdade imutável” está estruturalmente posto na repetição do número um de seus onzena e um anos e está semanticamente reafirmado na imutabilidade de sua aparência. Sabemos pela obra tolkieniana que um mortal “que possui um dos Grandes Anéis não morre, mas também não se desenvolve ou obtém mais vida; simplesmente continua” (TOLKIEN, 2001, p. 48).

Vê-se assim a presença de uma ideia bíblica na obra de Tolkien. Importa destacar que não se tem uma paráfrase explícita, uma citação direta ou um embasamento simétrico da *Bíblia*. O que se tem é o uso de uma mesma ferramenta (a repetição tríplice) para indicar uma mesma noção semântica (imutabilidade). Essa ferramenta é bíblica e a escrita do texto bíblico antecede a escrita do texto de Tolkien. Também importa destacar que essa não é a única apropriação que Tolkien faz – Tolkien se apropria de outros elementos bíblicos, assim como faz uso de outros textos e contextos culturais.

Em *O Mundo de Tolkien*, David Day (2004) apresenta muitos elementos culturais que ajudam a fomentar a trama tolkieniana. A menção indireta a esses elementos corrobora para o preenchimento da lacuna mítica presente na história dos países anglófonos. Assim, além de mencionar

algumas raízes religiosas que ocorrem na obra de Tolkien, Day ressalta elementos de mitos históricos, bem como diversas características das mitologias Nórdica, Irlandesa, Romana e outras que estão presentes na obra em questão.

Nessa esteira, torna-se interessante elencar uma dessas muitas influências mitológicas em *O Senhor dos Anéis*: a personagem Aragorn. Day (2004) observa que frequentemente Aragorn é comparável ao lendário rei Arthur; os romances arturianos dos séculos XII a XIV muito se referenciaram em épicos orais germânico-góticos do século V. Assim, os leitores, tanto de *O Senhor dos Anéis* quanto da saga arturiana, geralmente não sabem que a semelhança entre Aragorn e o rei Arthur tem sua base solidificada no personagem da mitologia germânica Sigurd, o Volsung. Esta semelhança cria certa teia mitológica que se estende não só mediante a comparação da obra tolkieniana com a saga arturiana, mas também mediante semelhanças entre Aragorn e Carlos Magno (DAY, 2004), por exemplo. Day afirma que a figura de Carlos Magno se destaca na obra de Tolkien como mais uma figura mitológica de grande relevância e conhecida por muitos. Essa maneira de tecer a história faz com que Aragorn seja uma personagem cuja imagem reverbera em muitos heróis (conhecidos mundialmente ou não) de outras nações, uma vez que sua imagem é a do “rei guerreiro ideal de todas as eras” (DAY, 2004, p. 168-169).

A obra de Tolkien resvala e faz referência não só aos mitos mencionados acima, mas também a muitos outros, de modo que a explicação cabalística dos onzenta e um anos de Bilbo e as explanações a respeito de Aragorn não são o nosso foco. Falamos disso para demonstrar a amplitude da escrita de Tolkien, que contempla elementos históricos e mitológicos. Torna-se impossível analisar a obra tolkieniana em paralelo a essas informações como um todo e com profundidade, tendo em vista a extensão da produção do autor, bem como a do texto bíblico. Assim, ao invés de explorar toda a magnitude da Terra-média, correndo o risco

de falar sobre ela de forma rasa, escolhemos nos debruçar sobre um capítulo que nos parece fulcral em matéria de elementos pertinentes à nossa análise. Escolhemos o segundo capítulo do segundo livro, intitulado “O conselho de Elrond”, por se tratar da mais representativa reunião entre diferentes povos para discutir o assunto de maior interesse da Terra-média: o Um Anel.

Da Terra-média ao Conselho de Elrond

A análise de “O conselho de Elrond” se dá em detrimento dos demais capítulos de *O Senhor dos Anéis* pelo fato de este capítulo se colocar em posição de destaque na temática de discussões a respeito do Anel. A discussão que nele se estabelece tematiza, de alguma forma, a salvação e o livramento dos povos – o futuro do Anel e a resolução do que deveria ser feito com ele partem do pressuposto de que o Anel exerce influência para corromper. A reunião dos povos, a salvação, seu livramento e a supremacia de um ente são elementos tematizados de forma fundamental na *Bíblia*. Desse modo, o capítulo em questão apresenta elementos fundamentais no universo de Tolkien e exemplares na narrativa bíblica. Discorrer-se-á analiticamente acerca do pano de fundo que se estabelece no capítulo em questão no presente tópico. Os próximos tópicos abordarão, também de forma analítica, três elementos específicos que se estabelecem mediante à referência bíblica: Frodo, o Um Anel e Sauron – elementos que se colocam como representações flutuantes de alicerces bíblicos.

O contexto do capítulo discutido se dá em Valfenda, que é descrita como sendo um lugar seguro. Valfenda é posta como segura e elevada e está, até certo ponto, acima da influência do mal. Nela vivem alguns dos maiores inimigos do Senhor do Escuro: seres elevados como os sábios élficos, senhores Eldar, de além dos mares mais distantes, que não temem os espectros do Anel. Valfenda é considerada um Reino Abençoado, no

qual existe um poder capaz de resistir à força de Mordor por algum tempo (TOLKIEN, 2001, p. 231). O conselho tem como objetivo falar sobre os acontecimentos no mundo lá fora, principalmente no sul e nas amplas regiões a Leste das montanhas, das quais se conheciam apenas rumores. O esclarecimento daquilo que era apenas rumor e o desvelamento de eventos passados que não eram conhecidos levam o capítulo em questão a ser extremamente revelador acerca da Terra-média, do Anel e do vínculo estabelecido entre ambos.

A passagem escolhida para análise mostra um conjunto de testemunhos acerca da natureza do Anel, sua história e seu presente detentor. Esses testemunhos são contextualizados e englobados em circunstâncias específicas que constroem um pano de fundo geral. O pano de fundo do capítulo é desenvolvido pelas personagens nele presentes e o desenvolvimento de seus caracteres é feito por meio de elementos bíblicos. Através de uma análise que coloque em paralelo a *Bíblia* e *O Senhor dos Anéis*, é possível entender melhor o papel que as personagens desempenham na narrativa de Tolkien, apreendendo-as em maior profundidade.

O contexto do capítulo em análise e a reunião das personagens em um mesmo ambiente remete a um evento bíblico: a Santa Ceia. Tanto o evento bíblico quanto o tolkieniano desenvolvem uma reunião na qual se congregam diferentes seres com um propósito, de certa forma, pré-estabelecido e designado. Enquanto a reunião bíblica visa, em princípio, partilhar a ceia e, conseqüentemente, discutir o destino de Cristo, “O conselho de Elrond” acaba por discutir o destino do Anel e da Terra-média. Elrond afirma:

Este é o propósito de todos terem sido chamados aqui. Chamados, eu digo, embora eu não tenha chamado vocês até mim, estrangeiros de terras distantes. Vocês vieram e estão aqui reunidos, neste exato momento,

por acaso, como pode parecer. [...] Hoje você ouvirá tudo o que precisa para entender os propósitos do Inimigo. [...] Saberá que seu problema é apenas parte do problema de todo o mundo ocidental. O Anel! (TOLKIEN, 2001, p. 251-253)

Elrond caracteriza o Conselho como um ajuntamento que se deu, até certo ponto, por acaso mediante um motivo de força maior, parcialmente alheio a todos os presentes. Cada personagem tinha, por sua vez, um motivo particular para estar ali, distinto, contudo, correlacionado com o que veio a se tornar a pauta principal da reunião. Como está afirmado na fala dessa personagem, parte dos problemas individuais convergem a um ponto comum – aquilo que é por ele definido como o problema de todo o mundo ocidental, o Anel. O evento em Tolkien se distancia do evento bíblico à medida que, enquanto este se coloca como um evento organizado e premeditado, aquele se configura como um evento ocasional, cujo objetivo se delimita ao longo da reunião.

Ambas as reuniões se assemelham, assim, pela presença de uma personagem mediadora e pela caracterização do espaço físico. Os eventos não são organizados pelas personagens mediadoras (Elrond e Cristo), embora orbitem em suas presenças e se contextualizem num aposento “emprestado” – um espaçoso cenáculo mobiliado na *Bíblia* (BÍBLIA, 1993, LUCAS 22:11-12), e um “alpendre onde Frodo tinha encontrado os amigos na noite anterior” (TOLKIEN, 2001, p. 248) em *O Senhor dos Anéis*. Além disso, os dois eventos estabelecem uma mudança de paradigma – a partir desse ponto nas duas narrativas, a história dos povos tomaria rumos decisivos mediante a eliminação do mal maior, o pecado na *Bíblia* e o Anel em *O Senhor dos Anéis*.

A eliminação desse mal maior é apenas possível pela presença de personagens específicas – Frodo possibilita a efetivação do plano de destruir o Anel, enquanto Cristo possibilita a efetivação do plano de

salvação e vida eternos. Importa destacar, portanto, que a imagem de Cristo pode ser vista em Frodo e que os pontos de contato entre um e outro serão mais bem elaborados a seguir. Importa também destacar que já se pode ver as noções de flutuância nesse simbolismo de Cristo; embora a imagem de Jesus possa ser vista em Frodo, esta não está presente somente nele, mas se espraia para outros elementos narrativos de *O Senhor dos Anéis*. No início do capítulo “O conselho de Elrond”, pode-se ver que a imagem de Cristo se pulveriza no Um Anel por este acabar se configurando como motivo da reunião e em Elrond por este se colocar como personagem mediador; ao longo do capítulo, a imagem de Cristo também aparece de forma flutuante entre o Anel e Frodo.

Peregrinação: o Evangelho segundo Frodo

As missões de Cristo e de Frodo são reveladas com mais detalhes a partir desse momento. Ambas as reuniões se caracterizam pelo ajuntamento solene e quase fatídico de diferentes personalidades. Enquanto o Anel é o motivo do ajuntamento em “O conselho de Elrond”, Cristo é o motivo do ajuntamento na Santa Ceia. O estabelecimento de panos de fundo semelhantes auxilia na visualização de outros elementos de contato. Se em Lucas 22, Cristo reafirma e esclarece sua missão, em “O conselho de Elrond” Frodo se pronuncia a respeito do Anel como seu encargo pela primeira vez. Frodo se estabelece como uma figura flutuante de Cristo – ele não é o Cristo de Tolkien, mas apresenta aspectos que o aproximam, não só da titularidade de Jesus, mas sobretudo de sua natureza humana. A divindade de Jesus, trazida pela *Bíblia*, não está em Frodo, mas seu apreço pelos povos e sua natureza humilde são características comuns tanto a este quanto àquele.

A natureza humilde de Frodo também se destaca pelo fato de ele ser um hobbit. Em seu prólogo, Tolkien (2001) descreve os hobbits como

sendo um povo discreto, antigo, com pouco entendimento de máquinas complicadas, mas habilidosos com ferramentas; pouco versados em magia e muito apegados à terra. Eles são descritos como baixos, menores que os anões, amantes da paz, de festas e presentes, sendo muito hospitaleiros. Em resumo, os hobbits têm um caráter predominantemente agrário e manufatureiro. Esse caráter pode ser visto, até certo ponto, na vida de Jesus, que foi concebido em uma manjedoura, pertenceu a uma família simples, tendo como ofício, em vida adulta, a marcenaria. Tanto Cristo como Frodo têm seu papel narrativo estabelecido por sua forma de ação e não por sua origem – ambos têm origem modesta e ofício manufatureiro, não foram concebidos pela figura masculina que os criou (José e Bilbo) e possuem caracteres mansos, embora encarregados de uma grande missão.

O primeiro ponto de contato se coloca, portanto, pela rejeição de ambos devido à sua natureza modesta. O narrador de *O Senhor dos Anéis* afirma que “Frodo olhou para todos os rostos, mas eles não estavam voltados para ele” (TOLKIEN, 2001, p. 281), e o narrador da *Bíblia* afirma que Jesus “era desprezado e o mais rejeitado entre os homens; homem de dores e que sabe o que é padecer; e, como um de quem os homens escondem o rosto, era desprezado e dele não fizemos caso” (BÍBLIA, 1993, ISAÍAS 53:3). Para além de sua origem e caráter, a semelhança de Frodo a Cristo se estabelece pelo encargo a ele dado, encargo do qual ele mesmo se encarregou. Assim, enquanto a narrativa tolkieniana afirma “Levarei o Anel – disse ele [Frodo]” (TOLKIEN, 2001, p. 281), a *Bíblia* afirma “porque eu dou a minha vida para a reassumir. Ninguém a tira de mim; pelo contrário, eu espontaneamente a dou” (BÍBLIA, 1993, JOÃO 10:17b-18a).

Ambos Frodo e Cristo se voluntariam para suas missões. Tanto a missão de um quanto a missão do outro se resume na destruição do mal, no caso de Frodo o Um Anel e no caso de Cristo o pecado. Em *O Senhor dos Anéis*, o mal se personifica em algo material e destrutível, enquanto

na *Bíblia* o pecado se dá como o mal espiritual e não destrutível, mas combatível e expiável. Além disso, o mal em ambas as narrativas aparece como uma tendência dos povos, o Um Anel atua nos seres a fim de despertar os seus piores lados e corrompê-los; de modo semelhante a tendência volúvel humana atua no episódio da queda (Gênesis 3) corrompendo a humanidade, dando luz ao pecado. Para além disso, o papel de Frodo e de Cristo se esclarecem ao serem anunciados a uma multidão: para Frodo isso se dá em “O conselho de Elrond”, enquanto para Cristo o anúncio de sua missão para multidões se dá muitas e muitas vezes.

É importante destacar, entretanto, que enquanto Cristo se voluntaria para uma missão que ele cumpre irrefutavelmente, Frodo fraqueja e quem de fato destrói o mal tolkieniano é Sméagol. Assim, se há pontos de contato entre Cristo e Frodo, há também pontos de distanciamento. Diferentemente de Cristo, Frodo não possui nada em sua natureza *per se* que o eleve ou divinize – a posse do Anel e o baixo nível de influência que este lhe ocasiona não o eleva ou o diviniza, apenas o diferencia dos demais seres da obra. Frodo não é colocado como criatura excepcional, superior, diferentemente de Cristo. Os pontos de distanciamento, portanto, entre Frodo e Cristo, estabelecem o caráter flutuante da personagem tolkieniana. Essa flutuância percorre diversos personagens e momentos da narrativa, de modo que não é possível afirmar que Frodo é análogo a Cristo, mas não se pode refutar a presença de elementos crísticos em Frodo.

Para além das características mencionadas, a flutuância que se vê no caráter missionário de Cristo e Frodo pode ser pensada à medida que quem cumpre a missão em *O Senhor dos Anéis* é Sméagol. Se é ele quem de fato destrói o Um Anel, então é a ele que deve ser atribuído o caráter de expiador do mal. Assim, enquanto Frodo se aproxima de Cristo pelo caráter de peregrino, Sméagol também o faz, mas por outro motivo; mesmo que de forma imperfeita e não intencional, Sméagol é

quem de fato concretiza a missão³. A aproximação de Sméagol da figura de Cristo necessariamente leva a um afastamento da figura de Frodo do mesmo. Além disso, é possível ver outras flutuações da figura de Cristo na passagem que está em análise.

Conforme já foi dito anteriormente, o Anel assume certas semelhanças com a figura messiânica e Elrond também o faz no início do capítulo. Percebe-se, então, que Frodo se distancia do papel de Cristo no início de “O conselho de Elrond”, mas reassume esse papel ao seu fim, quando toma a missão do Anel para si. Essa flutuação se evidencia, portanto, pela oscilação de um mesmo símbolo entre diferentes personagens, sendo que merecem destaque a tomada desse papel por Frodo e pelo Anel.

“O governo está sobre seus ombros”

Uma referência a Cristo também pode ser vista no Anel. O Anel não se coloca, entretanto, como um símbolo da figura de Jesus, mas prefigura uma potencialidade de Cristo. O Anel, assim como Cristo, objetiva o governo, o encontro e a reunião de todos – “Um Anel para todos governar, Um Anel para encontrá-los, Um Anel para a todos trazer” (TOLKIEN, 2001, p. 264); ao mesmo tempo, o Anel representa o pleno mal e a possibilidade de corrupção da Terra-média – “e na Escuridão aprisioná-los” (TOLKIEN, 2001, p. 264) –, distanciando-se da figura de Cristo e estabelecendo-se como sua antítese: o anticristo.

A aproximação do Anel com a figura de Cristo pode ser feita com base em uma parcela da inscrição do Um Anel, a primeira destacada acima. Essa

3 Sua atuação é tão relevante ao fim da trama que Frodo afirma a respeito de Sméagol: “Mas você se lembra das palavras de Gandalf: *Até mesmo Gollum pode ter ainda algo a fazer?* Se não fosse por ele, Sam, eu não poderia ter destruído o Anel. A Demanda teria sido em vão, no fim de tanta amargura. Então vamos perdô-lo! Pois a Demanda está terminada, e com sucesso, e tudo está acabado. Estou contente por tê-lo comigo. Aqui, no fim de todas as coisas, Sam” (TOLKIEN, 2001, p. 1004).

parte da inscrição dialoga com a figura de Cristo trazida em Apocalipse 2:27, que este regerá as nações com cetro de ferro e as despedaçará como se fossem objetos de barro. Vê-se que ambos se assemelham no governo rígido e universal, entretanto se distanciam em sua natureza. Enquanto o Anel aprisionará todos na Escuridão, Cristo é caracterizado no evangelho de João como a luz dos homens que resplandece nas trevas, as quais não prevalecem contra ela (BÍBLIA, 1993, JOÃO 1:4-5).

Os elementos que assemelham o Anel a Cristo são complementados por elementos que não só o afastam de sua imagem, mas que o antagoniza em relação à pessoa de Jesus. Desse modo, enquanto o Anel se aproxima da ideia de Cristo (Messias) como cargo e título por sua potencialidade de poder e transformação das coisas presentes, o Anel também apresenta a potencialidade de poder, mas a transformação das coisas presentes é inversa. O que queremos dizer com “transformação das coisas presentes” é: uma alteração na natureza daquilo que sofre a influência de Cristo ou do Anel – aquele para o bem e este para o mal. Isto é, em *O Senhor dos Anéis*, o Anel, assim como Cristo, é capaz de exercer grande atuação sobre os povos, mas enquanto este para a salvação, aquele para a dominação e corrupção. Nesse sentido, o Anel se coloca como um anticristo e importa destacar que essa inversão da figura de Cristo não necessariamente se coloca como o anticristo descrito no Apocalipse.

A aproximação do Anel com Cristo se perfaz pela noção de sagrado que o Anel adquire. É importante observar que *sagrado* não é uma palavra sinônima de *bom*. Eliade (2001) afirma que:

O homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de inúmeras formas de manifestação do sagrado: é difícil para ele aceitar que para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, [...] não se trata de uma veneração da *pedra como pedra*, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada

não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são *hierofanias*, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o *sagrado* [...]. (ELIADE, 2001, p. 17-18, grifos do autor)

Assim, essa potencialidade de Cristo se explica, de acordo com o pensador romeno, pela noção de sagrado. O Anel não prefigura apenas um anel comum, mas traz em si a noção de sagrado. A potencialidade de Cristo que o Anel representa se dá, portanto, pela sua natureza de governo (vide Apocalipse 2:27), fazendo com que o Anel adquira certo caráter sagrado. Esse caráter sagrado é confirmado e reiterado por Elrond quando o elfo narra a história da criação do Anel e estabelece o vínculo do objeto com o sujeito-criador, Sauron.

Tu és o Anel, filho de Sauron

O Anel é descrito pelo Senhor de Valfenda em “O conselho de Elrond” da seguinte forma: “Ele [o Um Anel] pertence a Sauron e foi feito exclusivamente por ele” (TOLKIEN, 2001, p. 278), parecendo que Sauron poderia ter dito a respeito do Anel: “Eis aqui o meu servo, a quem sustenho; o meu escolhido, em que a minha alma se compraz; pus sobre ele o meu Espírito” (BÍBLIA, 1993, ISAÍAS 42:1). A forma como um texto pode se colocar em diálogo direto com o outro estabelece a relação necessária entre *O Senhor dos Anéis* e a *Bíblia*. A criação do Anel por Sauron se caracteriza através de um vínculo de propósito em relação do sujeito com o objeto – Sauron deixa claro qual o objetivo da criação do Anel em sua inscrição. Pode-se pensar que o governo que o Anel pode estabelecer não é um objetivo intrínseco do objeto, mas sim de seu criador, Sauron. Desse modo, o elo estabelecido entre Sauron e o Anel pode ser compreendido como o de senhor-servo. Nesse sentido, a relação entre Sauron e o Anel se aproxima da relação entre Deus Pai e Deus Filho. Deus Filho é provido da mesma natureza divina que Deus Pai, sendo igual em importância e

poder, mas sendo diferente em hierarquia. Em posição hierárquica, Deus Pai se coloca acima de Deus Filho, de modo que o trecho de Isaías 42:1 é recitado pelo Pai a respeito de seu Filho (BÍBLIA, 1993, MATEUS 3:17b).

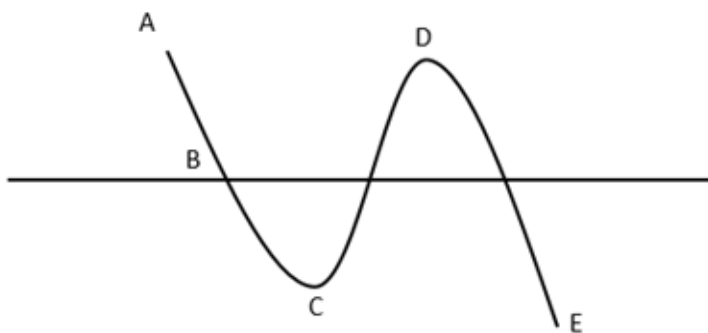
A hierarquia entre Sauron e o Anel se estabelece de forma semelhante à hierarquia entre Deus Pai e Deus Filho. Sauron e o Anel compartilham da mesma natureza corrupta; “e é totalmente maligno” (TOLKIEN, 2001, p. 278) é a frase que completa a afirmação de Elrond quando este articula a relação entre Sauron e o Anel. Assim, logo depois de estabelecer a relação senhor-servo entre ambos, o elfo destaca a natureza do Anel que também é a natureza de Sauron. A relação senhor-servo e o compartilhamento da mesma natureza essencial também leva ao pensamento de que Sauron poderia ter dito a respeito do Anel: “Este é o meu filho amado em quem me comprazo” (BÍBLIA, 1993, MATEUS 3:17b).

Há a inversão direta dessa relação, no entanto. Se Sauron e o Anel estabelecem um vínculo muito próximo daquele entre Deus Pai e Deus Filho, a natureza do criador-criatura de *O Senhor dos Anéis* é inversa e antitética àquela posta pela *Bíblia*. Sauron se aproxima da noção cristã de Satanás, podendo-se pensar a afinidade estabelecida entre aquele e o Anel não pela Santa Trindade, mas pela Trindade Satânica. O livro de Apocalipse aponta para o levantamento do Dragão, da Besta e do Falso Profeta, que se articulam de modo unitário – há unidade entre três entes distintos, o que determina uma relação trinitária. O Dragão apocalíptico é um símbolo claro do Diabo, que se coloca como mal supremo assim como Sauron e o Anel. A imagem de Satanás está, portanto, pulverizada nessas duas entidades completamente malignas, ao mesmo tempo em que o Anel se coloca como servo e, conseqüentemente, como a segunda pessoa da Trindade Satânica, a Besta.

A noção de Sauron como primeira pessoa da Trindade Satânica também pode ser reafirmada pela sequência narrativa que acomete ambas personagens: Sauron foi vencido quando Isildur cortou o Anel de

sua mão, ficando inerte e inatuaente na história até o tempo presente da narração; de modo semelhante, Apocalipse 20 relata a prisão do Diabo, que se tornará inerte e inatuaente na história da humanidade por mil anos. Os acontecimentos que acometem ambos se assemelham num esquema gráfico parabólico: domínio, queda, inércia, ascensão e derrota perpétua. O gráfico a seguir ilustra essa relação:

Figura 1 – Domínio, queda, inércia, ascensão e derrota perpétua



Fonte: Elaboração nossa.

Assim, os acontecimentos que acometem a história geral de Sauron e a história apocalíptica de Satanás se iniciam com seu *domínio* (A): Sauron fabrica os anéis e tem em seu poder o Um Anel, capaz de governar e dominar todas as nações, enquanto o Diabo se coloca como governador das nações ao longo do tempo denominado no Apocalipse como Tribulação. Esses eventos são seguidos por sua *queda* (B): tanto Sauron quanto Satanás são desprovidos de seus poderes, ficando num estado de *inércia* (C), Sauron por ter sido vencido e ter perdido o Anel; Satanás por ter sido confinado em sua prisão de mil anos. O despertar de Sauron, demonstrado pela perseguição de Frodo pelos Nazgûl, demonstra sua *ascensão* (D) em busca do Anel; de modo semelhante, o Diabo será liberto de sua prisão e sairá a seduzir as nações que há nos quatro cantos da Terra marchando com elas, em sua ascensão (D), para a nova peleja. As *quedas* (E) se dão pela

não concretização dos objetivos iniciais – Sauron não obtém o Anel, pelo contrário, o objeto é destruído, enquanto Satanás não obtém a vitória na peleja, pelo contrário, é lançado para dentro do lago de fogo, sendo atormentado de dia e de noite pelos séculos dos séculos.

O trecho do Apocalipse usado para comparar a trajetória de Sauron àquela feita por Satanás também serve de base para analisar o Anel. Se, em matéria de conteúdo, Apocalipse 20 roteiriza os acontecimentos que também acometem Sauron, em matéria de forma e escrita o versículo sete desse mesmo capítulo parece dialogar com a própria inscrição do Anel. Assim, a inscrição presente no Anel e o trecho de Apocalipse corroboram para a aproximação do Anel à primeira pessoa da Trindade Satânica, pois enquanto o Anel tem a inscrição que afirma “Um Anel para todos *governar*, Um Anel para encontrá-los, Um Anel para a *todos trazer*” (TOLKIEN, 2001, p. 264, grifo nosso), Apocalipse 20:7 afirma que “quando se completarem os mil anos, Satanás será solto da sua prisão e sairá para seduzir as *nações* que estão nos *quatro cantos da terra*, Gogue e Magogue, cujo número é como a areia do mar, *a fim de ajuntá-las* para a grande guerra” (BÍBLIA, 1993, grifo nosso). Os destaques se colocam mediante às noções semânticas semelhantes que os dois trechos trazem. Pode-se perceber um paralelo entre o Anel e Satanás, pois ambos são incumbidos de governar *a todos*, isto é, *as nações e trazê-las, ajuntá-las dos quatro cantos da terra*.

A destruição do Anel, de Satanás, da Besta e do Falso Profeta se dá mediante a presença de fogo e enxofre. O Anel é destruído no mesmo lugar em que foi forjado: nas lavas do Orodruin. A Trindade Satânica é lançada no lago de fogo e enxofre, criado para o Diabo e seus anjos. O supremo mal de *O Senhor dos Anéis* e da *Bíblia* são destruídos pelo mesmo meio, pelo calor das chamas, da lava e do enxofre. Assim, a pulverização da Trindade Satânica se dá na figura de Sauron e do Anel por diferentes motivos, de modo que ora o Um Anel é aproximado de Satanás, ora da Besta, ora

da Trindade Satânica como um todo, enquanto Sauron é aproximado ora do Dragão, ora da Trindade Satânica. Aqui também percebemos a flutuância semântica que aparece em detrimento da aproximação de uma personagem a diferentes elementos bíblicos, que são articulados e colocados em complementaridade na figura de uma personagem.

A relação de Sauron e do Anel com a Trindade Satânica parte da noção primeira de potencialidade messiânica que o Anel desempenha na narrativa tolkieniana, a qual é possível se ver com clareza no capítulo “O conselho de Elrond”. Essa potencialidade é elevada ao seu máximo pela junção do Anel e de Frodo. Isto é, se o Anel apresenta certas características de Cristo, ignorando outras, Frodo apresenta as características de Cristo que são ignoradas pelo Anel. Assim sendo, enquanto o Anel prefigura a natureza divina de Cristo, ignorando sua natureza modesta e humana, Frodo prefigura, acima de tudo, a natureza humana e humilde ignorada pelo Anel. Frodo e Anel se complementam, e juntos desenvolvem a ideia de Cristo como um todo. Essa junção é imperfeita, entretanto. A natureza de Frodo é ética e moral, ao passo que o Anel é totalmente maligno.

Se Frodo fosse completamente corrupto *per se*, em semelhança à natureza do Anel, a junção deste e daquele prefiguraria um perfeito símbolo de Satanás; se o Anel trouxesse em si o bem supremo, a junção de Frodo e do Anel seria perfeita a fim de caracterizar a imagem de Cristo. Se a junção de Frodo e do Anel fosse algo não conflituoso, ter-se-ia uma manifestação completa do Ser, que segundo Eliade (2001) é o resultado da sacralidade – a noção de sagrado se faz presente pela noção de um ente completo, que deve ser venerado. Essa sacralidade se faz presente na obra de Tolkien, mas não pela junção de Frodo com o Anel, antes pela junção do Anel com Sauron, que compartilham da mesma natureza intrínseca. A sacralidade em *O Senhor dos Anéis* é algo que as personagens buscam evitar. Desse modo, de acordo com Eliade (2001), todas as personagens podem ser caracterizadas como religiosas, pois elas podem ver a noção

de Ser completo em Sauron em posse do Anel, o que reitera a noção de Sauron e do Anel enquanto poderes supremos e que prefiguram a noção de Trindade Satânica, conforme já discutido anteriormente.

Que Tolkien te abençoe...!

A flutuância da imagem de Cristo e de Deus Pai é elemento perceptível em toda a análise aqui empreendida. Em Frodo, percebe-se parte das características de Cristo, que são complementadas pelo Anel. No Anel, fazem-se perceptíveis características de Cristo, que entram em conflito com a natureza intrínseca do objeto, levando a uma relação de espelho entre Cristo e o Anel – o Anel se coloca como a imagem inversa da figura de Cristo, a segunda pessoa da Trindade Satânica.

A pulverização de símbolos e a instabilidade simbólica leva à noção de flutuância que tanto se falou nesta análise. É essa flutuância que faz com que seja impossível ler a obra tolkieniana como uma analogia – o papel das personagens não se estabelece como reflexo ou vínculo perfeito das noções bíblicas. Se Tolkien tivesse objetivado fazer uma analogia, a ideia de Cristo permearia apenas Frodo; ou o Anel seria algo benéfico, retratando Cristo em sua completude. Conforme se pôde verificar, não é essa a proposta do autor.

O espraio de elementos cristãos ao longo da narrativa pode ser visto como referências espalhadas e não pontuais. Consequentemente, a flutuância das noções bíblicas que são representadas nas personagens faz parte de um instrumento de revelação delas mesmas. Isto é, tendo em vista que a apreensão do Ser constitui apenas um fragmento do mundo que a personagem representa (CASSIRER, 2004), o universo de Tolkien é expandido em seu caráter mítico pelo espalhamento de referências bíblicas em suas personagens, o que leva a um encadeamento semântico: pode-se perceber o Anel como a segunda pessoa da Trindade Satânica

pela relação que este tem com Frodo e que ambos têm com Cristo, por exemplo. A ligação que uma personagem tem com a outra pode levar a melhores entendimentos e visões de como Tolkien espalhou ideias já existentes ao longo de sua narrativa, dentre as quais se destacou nesta análise algumas bíblicas.

A intenção de Tolkien em criar uma mitologia para preencher a lacuna que se tinha na tradição inglesa se baseia, portanto, na criação de uma pseudo-realidade (a linha tênue entre Mito e História). Ao opor as noções de sagrado e profano, Tolkien cria uma oposição entre real e irreal, estabelecendo sua narrativa na linha tênue entre Mito e História. Desse modo, os elementos bíblicos dissolvidos em *O Senhor dos Anéis* contribuem para seu aspecto cíclico e sua profundidade semântica. O mito de fundação criado por Tolkien instaura e lê a História de sua própria nação como uma espécie de tecido que resulta de muitos fios, dos quais se destacaram aqui aqueles que fazem referência à história mais conhecida pelo ocidente: aquela narrada pela *Bíblia*.

Referências

- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed., online, revista e atualizada, 1993. Disponível em <https://www.bible.com/pt/bible/1608/GEN.1.ARA>. Acesso em 5 mar. 2020.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DAY, David. *O mundo de Tolkien: fontes mitológicas de “O Senhor dos Anéis”*. São Paulo: ARXJovem, 2004.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- SEMMELMANN, Cristina Casagrande Figueiredo. Um belo dia: Tolkien – entrevista com Ronald Kymse. *Literartes*, n. 7, p. 27-38, dez. 2017. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/141583/137220>. Acesso em 5 nov. 2018.
- STAINLE, Stéfano. *Gandalf: a linha na agulha de Tolkien*. 2016. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-CAR), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141473/stainle_e_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em 5 nov. 2018.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. [Carta 131] Para Milton Waldman. In: CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, p. 140-157, 2006.

II

O REINO NÚMENORIANO NO PONENTE E NO EXÍLIO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ESTADO E ORGANIZAÇÃO POLÍTICA FACE À EVOLUÇÃO HISTÓRICA

Sérgio RAMOS

Introdução

Muitas pessoas se perguntam qual o real motivo pelo qual as histórias criadas pelo autor sul-africano J. R. R. Tolkien encantam tantas pessoas ao redor do mundo e arrebatam leitores compreendidos num leque de faixa etária tão amplo. Além da maestria na escrita, no estilo de narrativa, nos temas instigantes e de moral elevada, podemos citar a verossimilhança. Lendo as páginas escritas por Tolkien, nos é desvendado um mundo criado (ou sub-criado, como gostava de ressaltar aquele escritor) que, apesar da existência do fantástico, poderia muito bem se passar aqui no mundo real (ou primário, no termo preferido por Tolkien).

Como bem destacou em sua obra *Explicando Tolkien* (2003), o renomado estudioso e tolkienista brasileiro Ronald Kyrmse explica essa verossimilhança através do que ele chama de tridimensionalidade da obra de Tolkien. Em linhas gerais, o mito criado por J. R. R. Tolkien se desenvolve em três

dimensões ao mesmo tempo, que são: diversidade (onde vários assuntos são tratados e muitos temas abordados, como raças e povos, línguas, música, fauna, flora, geografia, calendários, entre outros), profundidade (onde cada tema envolvido é tratado em detalhes, seja na história de cada povo, gramática e vocabulário próprios para as línguas inventadas ou mesmo uma infinidade de acidentes geológicos por onde os personagens caminham) e tempo (no qual cada um dos aspectos anteriores tem sua própria história com o passar das eras, sendo assim possível constatar a influência recebida e também gerada por tudo aquilo que faz parte das lendas).

O aspecto de veracidade da mitologia tolkieniana chegou inclusive a ser objeto de uma correspondência de Tolkien em 1956, onde ele reconheceu que seus leitores queriam descobrir mais sobre seus respectivos campos de conhecimento. Assim, músicos queriam melodias e notações musicais, arqueólogos estavam interessados em cerâmica e metalurgia, botânicos pediam descrições mais detalhadas das flores e árvores da Terra-média e historiadores queriam saber mais sobre a estrutura política e social de Gondor.

Da mesma forma em que os leitores dos anos 50 queriam descobrir o que Tolkien tinha a dizer em suas áreas de estudo, o autor do presente artigo, que vem da área jurídica, propõe agora, começando pelo antigo Ponente (Númenor), uma análise da forma do Estado e das características da organização política do principal reino dos homens na Terra-média, que se constituía no Reino Númenoriano e no Exílio. Somente neste país, chamado de Gondor, sobreviveu até o final da Terceira Era (época em que se passa a principal história de Tolkien, *O Senhor dos Anéis*) resquícios do poder, glória e forma de organização dos antigos Homens do Ponente, os mais nobres humanos que viveram no legendário tolkieniano. Porém, como tudo o mais na obra de Tolkien, para se analisar qualquer aspecto é essencial que se acompanhe a história intrínseca, pois isso faz parte justamente da tridimensionalidade do legendário.

Dos homens do Ponente e sua nobreza

Para se entender por que os Númenorianos, também chamados de Homens do Ponente, eram considerados os mais nobres de todos e, supostamente, o modelo a ser seguido, é preciso entender de onde vinha essa nobreza. Inicialmente, não tem a ver com origem étnica e nem com riquezas, mas sim com devoção e virtude. É importante demonstrar que aqueles homens eram considerados nobres devido à sua firme atuação contra o inimigo do Mundo, o “anjo” caído que buscava o controle da Terra. Muitos não seguiram a mesma linha, e por isso são considerados Homens da Escuridão, pois serviram ao Senhor Sombrio.

Quando os Homens apareceram no distante leste da Terra-média, o primeiro contato que tiveram com algum daqueles seres angelicais enviados pelo criador Eru (Ilúvatar, o Uno), chamados Ainur (divididos nas classes dos Valar e Maiar), foi justamente com Melkor (também chamado Morgoth), aquele rebelde que queria inverter a ordem do mundo para fazer valer sua vontade. Os Valar, ou Poderes do Mundo, estavam longe no extremo oeste, no continente de Aman (Valinor), as Terras Imortais. Por isso, sentindo-se assombrados e oprimidos por aquele poder maligno, os Homens começaram a migrar para o oeste, e acabaram entrando em Beleriand, as terras mais ocidentais onde viviam os Elfos.

Os Elfos, chamados de Primogênitos por serem os primeiros filhos de Eru a aparecerem, incumbidos de pavimentar o caminho para os segundos filhos (Homens), já vinham enfrentando Morgoth há bastante tempo. Ainda que houvesse uma parte desse povo, os chamados Noldor, que tivessem se rebelado contra os Valar, eles continuavam sendo inimigos ferozes do Senhor Sombrio. Assim, quando os Homens apareceram para eles pela primeira vez, os Elfos se tornaram seus professores, e os Homens, em contrapartida, se ofereceram em vassalagem.

Houve três grandes migrações de Homens para Beleriand, que deram origem às Três Casas dos Edain (termo este utilizado para distinguir aqueles

Homens dos demais): Casa de Bëor, Casa de Haleth e Casa de Hador. Estas três casas tinham um sistema quase tribal, em que a posição de líder, via de regra, passava de pai para filho. Porém, em relação aos Elfos, essas tribos juravam lealdade e viviam como numa sociedade feudal, onde tinham permissão para viver dentro dos reinos élficos, mas precisavam comparecer militarmente quando o respectivo rei ou príncipe élfico os convocasse.

Contudo, nem todos os Homens migraram para o oeste. Houve aqueles que, no leste, ou caíram na servidão forçada e escravidão para Morgoth ou mesmo lhe juraram lealdade. E estes são aqueles já citados Homens da Escuridão. O simples fato de serem leais ao maior inimigo do mundo os colocava em posição contrária ao verdadeiro poder que governava segundo os ditames divinos, dos quais os Valar eram os representantes. E Morgoth soube se aproveitar bem dessa aliança com esses Homens, já que por meio deles conseguiu obter significativas vitórias.

Os Edain, daquelas três casas citadas, prestaram muitos juramentos aos senhores élficos e realizaram grandes trabalhos na causa contra Morgoth, o cruel inimigo. A lealdade dos Homens era hereditária, e por gerações seus esforços e postura aguerrida foram utilizados pelos Elfos no confronto com as forças do Escuro. A importância desses Homens chegou ao ápice com o nascimento de um híbrido, um meio-elfo, filho de pai humano e mãe imortal: Eärendil, o Marinheiro. Contrariando todas as expectativas, ele manejou seu grande navio por águas quase intransponíveis e conseguiu chegar às Terras Imortais, onde foi levado à presença dos Valar e pediu a eles intercessão na Terra-média para que pudessem se livrar do julgo do Senhor Sombrio.

Em sequência, ocorreu a maior batalha até então, chamada Guerra da Ira, na qual as forças combinadas dos Valar, dos Elfos de Aman e de Beleriand e dos Homens conseguiu derrotar de uma vez por todas Morgoth e seus exércitos. Os Homens da Escuridão acabaram voltando para o leste e lá continuaram a desrespeitar os comandos dos Valar. Mas os Homens

que lutaram pelos Valar receberam ricas recompensas: sabedoria, poder e vida mais longa do que os outros Homens da Terra-média. Além disso, receberam um novo local para morar, uma ilha no meio do oceano que separava a Terra-média das Terras Imortais: a majestosa ilha de Númenor, também chamada de Andor (Terra da Dádiva) e Ponente. Os Númenorianos formaram, assim, a mais gloriosa e poderosa estirpe da raça humana.

Percebe-se, portanto, que aqueles Homens ganharam sua nobreza em relação aos demais componentes de mesma raça devido a sua devoção à causa dos Valar e virtude no enfrentamento ao Senhor Sombrio. Os Númenorianos tornaram-se mais parecidos aos Primogênitos, porém, ainda estavam sujeitos à mortalidade. Durante séculos, os Númenorianos continuaram aprendendo com os Elfos, pois estes costumavam visitá-los, e desenvolveram enormemente suas habilidades, especialmente a construção de barcos e navegação.

Apesar de serem altamente nobres e grandes marinheiros, os Homens do Ponente não podiam navegar para o Oeste, onde estava Valinor, pois lá só poderiam ir aqueles que fossem imortais. A proibição servia, então, para que os Homens não ficassem tentados a transgredir limites impostos por sua mortalidade, já que esta foi dada por Eru e só ele poderia retirá-la.

Após milênios, no entanto, a bem-aventurança dos Númenorianos começou a definhar, primeiro por razões originadas neles mesmos, e depois pela presença, na ilha, do cruel e ardiloso Sauron, o então Senhor Sombrio, antigo lugar-tenente de Morgoth na Primeira Era. Porém, antes de se analisar o declínio dos Númenorianos e entender seu exílio, deve-se compreender como era a organização legal de Númenor.

A forma de governo de Númenor

Para governar Númenor foi escolhido um rei: Elros. Portanto, a forma de governo era a monarquia. A escolha de Elros como primeiro Rei do

Ponente se deu, basicamente, por ele ser filho de Eärendil, o Marinheiro, aquele que intercedeu junto aos Valar pelos Elfos e Homens, e também por ser não apenas descendente das três Casas dos Edain, mas também dos Elfos (por parte de mãe) e dos seres angelicais (sua mãe era bisneta de Melian, a Maia).

As vidas dos integrantes da linhagem real eram mais longas do que quaisquer outros Homens, incluindo até mesmo os Númenorianos. O herdeiro era sempre o filho homem mais velho, ou, na inexistência deste, o parente do sexo masculino mais próximo. Percebe-se, aqui, as três características fundamentais da monarquia (citadas por Dalmo de Abreu Dallari em *Elementos de Teoria Geral do Estado* (1998), quais sejam:

- a) Vitaliciedade, já que o rei não tem um mandato por tempo fixo e limitado, podendo manter-se no trono enquanto viver ou tiver condições para continuar governando;
- b) Hereditariedade, pois seu sucessor recai na figura do herdeiro através da linha sucessória;
- c) Irresponsabilidade, na qual o rei não tem responsabilidade política, ou seja, não deve explicações ao povo sobre porque adotou determinada orientação política.

Não há que se falar em sistemas de governo em Númenor, como se faz em relação aos Estados contemporâneos. Não se tem, assim, parlamentarismo ou presidencialismo, pois o próprio rei é chefe de Estado e chefe de Governo e detém todas as decisões políticas em suas mãos.

A forma de Estado de Númenor

Quanto à forma de Estado, segundo a classificação clássica, ele pode ser unitário ou federado. Este último é aquele que possui diversas unidades territoriais autônomas com governo próprio que se unem para formar uma federação, sendo que somente a união de todos os entes

federados é considerada soberana. No caso de Númenor, parece amoldar-se melhor ao modelo unitário, pois há uma unidade do poder político, que é gerido de forma centralizada, ou seja, unicamente pelo rei.

A ilha de Númenor tinha uma divisão em cinco partes, porém, era uma divisão meramente geográfica e não geopolítica. Tratava-se de grandes promontórios peninsulares: Forostar (Terras Setentrionais), Andustar (Terras Ocidentais), Hyanustar (Terras de Sudoeste), Hyarrostar (Terras de Sudeste) e Orrostar (Terras Orientais). Uma sexta região de Númenor era denominada Mittalmar (Terras Interiores), onde se destacava Arandor (Terra do Rei), cuja capital era Armenelos.

Vale destacar que cada região acima possuía um nobre ou senhor. Não é especificado pelo autor até que ponto ia a autonomia regional, mas é sabido que a reunião daqueles nobres e senhores mais o Herdeiro do Rei formava o Conselho do Cetro. Os Conselheiros se reuniam para alvitrar o rei sobre importantes questões de Estado. Nos dias da juventude de Númenor, o Conselho não tinha poder além de dar recomendações, mas nos tempos posteriores, quando a Sombra caiu sobre Númenor e os reis passaram a agarrar-se à vida mesmo quando não lhes restava mais vigor, geralmente o poder era exercido por seus membros.

A Lei de Sucessão de Númenor

Vinte e cinco reis e rainhas sucederam Elros no trono ao longo de sua linhagem. A Lei de Sucessão em Númenor estabelecia quem assumiria o trono. A princípio, prevalecia o costume do filho mais velho receber o Cetro, sendo este o símbolo da realeza, pois não havia uma coroa. Caso o rei não deixasse filho homem, o Cetro seria entregue ao descendente homem mais próximo da linhagem de Elros.

O sexto Rei de Númenor, Tar-Aldarion, tinha apenas uma filha, e por esta razão alterou a lei para que o descendente mais velho do rei,

independentemente do sexo, pudesse ascender ao trono. Foi assim que sua filha Ancalimë tornou-se a primeira Rainha Regente de Númenor.

No entanto, o Conselho do Cetro não ficou totalmente inerte diante da mudança de regras e acrescentou algumas particularidades à norma: de fato, a filha mais velha teria o direito de herdar o trono, mas ela não seria obrigada a fazê-lo e, caso se recusasse a assumir, o herdeiro seria o parente mais próximo homem ou mulher. Além disso, se a filha mais velha que herdasse o trono ficasse solteira por um certo período, teria que abdicar. Por último, se a Rainha Governante desejasse se casar, teria que ser com um homem da Linhagem de Elros.

Na época do quarto rei, Tar-Elendil, quando ainda vigorava a lei antiga, ou seja, quando apenas o herdeiro homem podia ser rei, Silmariën não pôde assumir o Cetro. Em função disso, como forma de honrá-la, o título de Senhor de Andúnië foi criado para seu filho Valandil e tal título foi passado para dezoito gerações.

Como se verá adiante, o Senhor de Andúnië teve papel fundamental após a destruição de Númenor e a fundação do Reino Númenoriano no Exílio. Andúnië estava localizado em Andustar, região em que se concentravam os maiores Amigos-dos-Elfos, onde frequentemente aportavam os navios brancos dos Elfos.

É possível perceber que não havia uma separação clara de poderes, já que ao rei era aberta a possibilidade de criar ou alterar leis, bem como o Conselho do Cetro. Não havia, portanto, claramente delineada a existência dos Três Poderes (Legislativo, Executivo e Judiciário).

A Queda de Númenor

Númenor prosperou até se tornar uma grande potência marítima. Os Númenorianos navegavam Belegaer, o Grande Mar, rumo ao norte, sul e leste. Caso decidissem ir para o oeste, havia uma interdição: só poderiam ir

longe o suficiente para avistar as costas de sua ilha e não mais além disso. É que lá no distante Oeste ficava Aman, o Reino Abençoado, o qual não deveria ser almejado pelos Homens mortais. Esta medida era uma forma imposta pelos Valar para que os Homens não desejassem a imortalidade daquelas criaturas angelicais.

Foi assim que, em constantes viagens ao leste, fizeram diversas incursões pelas costas mais ocidentais da Terra-média, onde se compadeciam da escuridão em que viviam os Homens de lá. Muitas coisas eles ensinaram a esses Homens, que os veneravam como poderosos senhores.

Porém, apesar de irem para o leste, os corações dos Númenorianos sempre se voltavam para o oeste e assim começou a nascer uma ânsia pelas Terras Imortais. Surgia, assim, uma inquietação no íntimo dos Homens do Ponente. Eles começavam a desprezar a chamada Dádiva dos Homens, que era, em última instância, a morte. Enquanto os Elfos, mesmo que tivessem seus corpos destruídos, ficavam ligados a este Mundo até seu fim, os espíritos dos Homens, depois de um tempo, saíam do Mundo para lugar não revelado. A Dádiva dos Homens, portanto, era algo que os libertava das amarras do Mundo, mas quanto mais os Númenorianos ansiavam pelo Oeste, maior era o anseio pela vida eterna e a vontade de escapar da morte, atentando assim contra os desígnios do próprio Ilúvatar.

A crescente rejeição da morte natural e busca por prolongamento da vida, bem como o sentimento de se voltar contra a Interdição de navegar para o Reino Abençoado marcou o início da Queda de Númenor. J. R. R. Tolkien definiu, em uma de suas cartas – a de número 131 (CARPENTER; TOLKIEN, 2011) –, três etapas para tal decaimento em desgraça:

- a) Aquiescência: fase na qual os Númenorianos revelam uma obediência livre e desejosa em relação aos desígnios de Eru/Ilúvatar, embora sem completa compreensão. Em seguida, passam

a obedecer contra a vontade por muito tempo, e murmúrios contra a proibição começam a se alastrar mais abertamente. Nesta primeira etapa os Númenorianos são homens de paz e se voltam para as grandes viagens marítimas. Surge um cisma entre dois grupos ou partidos: os Homens do Rei (considerados rebeldes por se insurgirem contra a Interdição) e a minoria que ficou conhecida como Fiéis (eram perseguidos pelos demais por continuarem temendo os desígnios divinos e acharem que a Interdição deveria ser respeitada);

- b) Dias de Orgulho e Glória: nesta fase, estes sentimentos, aliados ao ressentimento da Interdição, fazem com que os Númenorianos comecem a buscar riqueza ao invés de felicidade. De forma semelhante aos egípcios do Mundo Primário, os Númenorianos passam para um culto dos mortos, direcionando as riquezas e artes para túmulos e memoriais;
- c) Ascensão de Tar-Calion, o Dourado (Ar-Pharazôn): na derradeira fase, assumiu o trono o mais orgulhoso e poderoso de todos os Reis Númenorianos: Tar-Calion, o Dourado, ou Ar-Pharazôn em Adûnaico (língua de Númenor). O rei tornou-se tão poderoso militarmente que vai à Terra-média e traz Sauron, que se autoproclamara Rei dos Reis e Senhor do Mundo, para Númenor como prisioneiro. Porém, o Senhor do Escuro faz uso de toda sua habilidade com ardil e pareceres enganosos de forma a se tornar um verdadeiro conselheiro do trono. Ele se aproveita da queda dos Homens em andamento e estabelece uma religião que adorava a Sombra, tendo Morgoth como o verdadeiro Deus.

Frise-se que cada etapa da Queda agravou cada vez mais a situação decadente dos habitantes da aparentemente próspera e rica Númenor. Percebe-se que o aumento do poderio foi acompanhado de uma gradual diminuição do respeito pela lei divina e natural. Na primeira fase, os

Númenorianos eram vistos pelos Homens menores da Terra-média como benfeitores quase divinos, e compartilhavam seu conhecimento e arte. Na segunda etapa, os Númenorianos costumavam estabelecer povoados na costa oeste da Terra-média, onde se construíam fortalezas governadas por senhores, e estes coletavam impostos dos habitantes locais. Númenor começa a fabricar armas e maquinário. Na terceira etapa, os Númenorianos se deixam levar pelos conselhos enviesados de Sauron, negando Ilúvatar e crendo que a Interdição fosse um artifício falso criado para que os Homens não conquistassem a vida eterna e assim rivalizassem com os Poderes do Mundo, os Valar.

A difusão da nova religião da Sombra ocasiona uma enorme perseguição aos Fiéis, que frequentemente eram transformados em sacrifícios. Os Númenorianos rebeldes continuaram indo à Terra-média, para onde levaram seu mal, tornando-se cruéis senhores. Mas os Fiéis também iam à Terra-média, especialmente à sua região noroeste, onde mantinham amizade com os Elfos governados por Gil-galad.

A rebelião dos Homens do Rei cresceu a tal ponto e se tornou tão inflada que, por sugestão de Sauron, decidem zarpar para o Oeste, quebrando a Interdição e esperando conseguir a imortalidade em Valinor, onde viviam os Valar. Diante de tal blasfêmia e periculosidade, os Valar apelam a Eru, e assim o mundo é fendido no meio do Grande Mar. A ilha de Númenor é engolida pelas águas com seus habitantes e desaparece para sempre. Assim se completou a Queda do Ponente.

No entanto, houve sobreviventes daquele cataclismo. Um punhado de Fiéis, Amigos-dos-Elfos, advindos da região de Andúnië, mencionada antes, conseguiu se reunir em nove navios que, empurrados por um forte vento oeste, aportaram na Terra-média. Seu líder, Elendil, o Alto, era seguido por seus filhos Isildur e Anárion.

A fundação do Reino Númenoriano no Exílio

Quando aqueles navios dos Fiéis chegaram à Terra-média, foram fundados dois reinos no exílio. Elendil aportou mais ao norte e lá fundou Arnor, enquanto seus filhos foram levados pelas águas mais ao sul e fundaram Gondor. Apesar de serem dois reinos distintos, ambos estavam, em última instância, sob a autoridade de Elendil, o Alto Rei dos Homens.

Percebe-se, assim, que o Reino do Sul (Gondor) estava sob a suserania do Reino do Norte (Arnor), e era governado por Isildur e Anárion. Portanto, encontra-se aqui o que os doutrinadores da Ciência Política costumam chamar de “União de Estados” (*Staatenverbindungen*). Segundo Paulo Bonavides (2000), as relações decorrentes de quando dois ou mais Estados se unem podem se processar em termos de dependência e desigualdade ou paridade e independência.

Entendemos que, pelo menos nos primeiros tempos de sua formação, o Reino Númenoriano no Exílio constituía-se numa união desigual, posto que o Estado suserano era Arnor, onde vivia Elendil, o Alto Rei. Gondor prestava sua vassalagem e era, assim, hierarquicamente sujeito ao Reino do Norte.

Dalmo de Abreu Dallari (1998) relembra que a discussão da formação de novos Estados gira em torno de duas questões: formação originária (quando o novo Estado não tem qualquer relação com o Estado preexistente) e formação derivada (quando o novo Estado é formado a partir de outro preexistente). Entendemos que, em que pese o Reino Númenoriano no Exílio ser culturalmente relacionado à decaída Númenor, ele é um Estado de formação originária.

Para que houvesse formação derivada de Estado, seria necessário que tivesse ocorrido o fracionamento de Númenor ou sua união com outro Estado. Nenhuma das duas hipóteses aconteceu na Terra-média. A própria Númenor foi desfeita e um punhado de seus membros (ainda que

tivessem sangue real) ocupou regiões do continente e ali formaram reinos onde antes não havia Estado organizado.

Os habitantes do Reino do Norte se espalharam pela região conhecida como Eriador, mas sua capital era Annúminas. Já no Reino do Sul, a principal cidade era Osgiliath, onde ficavam os tronos de Isildur e Anárion, de onde dividiam o reino entre si. A existência do Reino Númenoriano no Exílio influenciou praticamente toda a Terra-média de diversas formas, inclusive na adoção de um Idioma Geral (Westron) que seria adotado pelas diversas raças para comunicação entre si, sendo uma ramificação da antiga língua dos Númenorianos (Adûnaico).

Ocorre que não apenas aqueles nove navios dos Fiéis sobreviveram à catástrofe de Númenor. Após não muitos anos, ficou evidente que seu grande inimigo, Sauron, também tinha se salvado e agora estava novamente na Terra-média, em seu antigo reino de Mordor, fronteira com a Gondor.

Retomando suas forças, Sauron começou a preparar guerra contra os Elfos e os Homens. Para tanto, além dos terríveis orques, é sabido que muitos de seu contingente humano eram Númenorianos, pois, como vimos antes, os rebeldes Homens do Rei também costumavam vir à Terra-média, e os que aqui se encontravam em colônias não foram pegos na destruição do Ponente. Estes ficaram conhecidos como Númenorianos Negros, poderosos entre os Haradrim, assim chamados o povo numeroso e cruel que habitava nas terras ao sul de Gondor e Mordor.

Ao julgar fortes o suficiente suas forças, Sauron investiu contra o Reino de Gondor. Caso não chegasse algum auxílio, o Reino do Sul poderia vir a ser destruído. Foi então que Elendil, de Arnor, e Gil-galad, do reino élfico de Lindon, perceberam que o poder de Sauron crescia demais e deveria ser parado. Para tanto, formaram a chamada Última Aliança (de Elfos e Homens). Reunindo enorme exército com integrantes das duas raças, partiram para o leste e sul para se chocar contra as forças do Senhor Sombrio.

A Última Aliança conseguiu entrar na própria Mordor e realizou um cerco à Torre Sombria que durou sete anos. Durante este período, Anárion foi morto por uma flecha, e, ao final dele, Sauron apresentou-se pessoalmente para lutar. Gil-galad e Elendil conseguiram derrotá-lo, mas também foram mortos no processo. Isildur cortou o dedo de Sauron junto do Um Anel, aquela terrível arma com a qual o Inimigo tinha dominado tantas mentes. Com a morte do Alto Rei, Isildur ficou responsável pelos Reinos do Norte e do Sul. Por um breve período, portanto, o Reino Númenoriano no Exílio constituiu-se numa união desigual, ou seja, de forma acidental e involuntária (morte de Elendil), a sucessão fez com que Isildur ocupasse dois tronos (Arnor e Gondor), tornando-se o titular comum do poder em ambos os Estados.

Contudo, Isildur passou o Reino do Sul para seu sobrinho Meneldil, filho de Anárion, e partiu rumo ao norte a fim de assumir o Reino do Norte em Eriador. Portanto, houve renúncia quanto a Gondor para governar somente em Arnor. Mas, enquanto fazia sua viagem, Isildur foi emboscado por Orques e morreu com seus três filhos mais velhos. Seu filho mais novo, Valandil, tornou-se Rei de Arnor.

A partir de então, a história mostra, os Reinos do Norte e do Sul tiveram destinos separados e foram distanciando-se cada vez mais ao longo dos séculos. Algumas regras eles mantiveram desde o tempo de Númenor, e outras foram surgindo a partir das peculiaridades de seu próprio desenvolvimento.

O Reino de Arnor

Como já falado, o Reino do Norte, Arnor, foi fundado por Elendil, o Alto Rei. Não à toa, Arnor significa “Terra do Rei”, um indicativo de que aquele Reino precedia o do Sul. Portanto, Elendil governava como o Alto Rei dos Dúnedain (termo este que significa “Homens do Oeste”, indicando

os Númenorianos que viviam na Terra-média), enquanto seus filhos comandavam, sob sua autoridade, o Reino de Gondor.

Porém, conforme visto, após a morte de Isildur, o Reino do Sul foi assumido por seu sobrinho Meneldil e, posteriormente, passou a seus herdeiros. Arnor não teve mais ingerência sobre Gondor a partir de então. Os Reinos do Norte e do Sul, que antes constituíam o Reino Númenoriano no Exílio, tiveram desenvolvimentos bastante distintos. Enquanto Arnor caminhou para a ruína até mais ou menos o nono século da Terceira Era, Gondor se direcionou para o apogeu. Com a linhagem dos Reis Navegantes, os domínios de Gondor se expandiram, e seu poderio militar garantiu muitos séculos de paz. Somente a partir do segundo milênio da Terceira Era tiveram início as grandes calamidades e o Reino do Sul começou a declinar, embora tenha tido também ocasiões de ressurgimento.

Arnor chegou a englobar um grande território, praticamente toda Eriador, exceto onde ficava Valfenda, casa do Senhor Elrond e no reino élfico de Lindon, de Gil-galad. Após os oito reis sucessores de Isildur em Arnor, os descendentes de Eärendur entraram em conflito e o reino foi dividido em três: Arthedain, Rhudaur e Cardolan. Em Arthedain, a linhagem de Isildur foi mantida e continuada, mas logo desapareceu em Rhudaur e Cardolan. As constantes desavenças entre os reinos ocasionaram o decréscimo dos Dúnedain. A divisão de Arnor parece exemplo cristalino de formação de novos Estados por meio de fracionamento (formação derivada de Estado).

Quando surgiu mais ao norte o terrível Reino de Angmar, governado pelo Rei-Bruxo, Senhor dos Nazgûl, o mal assolou os Dúnedain. A peste foi outra sombra que mazelou ainda mais aquele povo. Com o passar de séculos de disputas internas, ataques externos e doença, o Reino do Norte chegou ao fim com a extinção dos três reinos menores. Os Dúnedain se tornaram um povo diminuto, furtivo e errante, mas a linhagem dos reis permanecia na dos seus Chefes.

Os Chefes dos Dúnedain descendiam de Isildur através dos Reis de Arthedain e de Anárion através de Fíriel (filha do Rei Ondoher de Gondor, que se casou com Arvedui de Arnor). Por isso, os Chefes dos Dúnedain se consideravam herdeiros legítimos tanto de Arnor quanto de Gondor.

Aqueles Dúnedain se tornaram os Guardiões do Norte, um povo vagante de Eriador cujos feitos raramente chegavam ao conhecimento da população em geral, mas que tiveram grande importância em manter o mal afastado de Eriador (especialmente do Condado dos Hobbits). Mesmo com o desaparecimento do poder da Linhagem do Norte e diminuição de seu povo, a sucessão de pai para filho não fora interrompida, e isso teria um grande impacto no final da Terceira Era, selando o destino do Reino Númenoriano no Exílio.

O Reino de Gondor

Ao contrário de seu reino irmão, Gondor prosperou por vários séculos ininterruptamente, salvo por uma invasão dos Orientais. O apogeu ocorreu na época dos Reis Navegantes e, no governo de Hyarmendacil I, os limites de Gondor se expandiram ao máximo. O poder militar gondoriano deu ao reino um longo período de paz.

O poderio de Gondor se elevou tanto que Homens do Vale do Anduin (mais ao norte) e os Haradrim (da região mais ao sul, em Harad), reconheciam e se submetiam àquela autoridade. O declínio de Gondor começou durante o segundo milênio da Terceira Era. Foram três os principais motivos que levaram a isso: a Contenda das Famílias (uma desastrosa guerra civil que colocou parente contra parente pela disputa do trono), a Grande Praga (uma terrível enfermidade trazida por um vento maligno do leste) e a invasão dos Carroceiros (uma tribo de Orientais, daqueles Homens da Escuridão que serviam a Sauron).

No tempo em que a linhagem real gondoriana começava a definhar, houve uma tentativa de reunificar Gondor e Arnor. Quando o rei Ondoher

foi morto com ambos os seus filhos, Arvedui de Arthedain, portanto um príncipe de Arnor e parente de Ondoher, reivindicou o trono do Sul, buscando reintroduzir a antiga lei númenoriana de sucessão, segundo a qual o parente mais velho deveria suceder ao rei. Como a esposa de Arvedui, Fíriel, era filha do falecido rei Ondoher, seus descendentes seriam reis tanto de Arnor quanto de Gondor. Além disso, Arvedui tentou dar peso ao seu argumento recordando que ele era o Herdeiro de Isildur.

Diante da reivindicação de Arvedui, o Conselho de Gondor manifestou-se de forma contrária. Ainda que o Conselho tenha reconhecido que o nome de Isildur fosse considerado com honra em Gondor, eles ditaram que o Reino do Sul deveria ser governado por um Herdeiro de Anárion. Naquele momento, portanto, a reivindicação foi rejeitada, mas ela viria a ser aceita mais de mil anos depois quando da ascensão do Rei Elessar, como será visto adiante.

O último herdeiro de Anárion que governou Gondor foi Eärnur, que desapareceu após aceitar o desafio do Rei-Bruxo, e nunca mais voltou. Depois dele, a linhagem de Anárion chegou ao fim, o que deu início ao governo dos Regentes.

Os Regentes de Gondor

O Regente era o título tradicional atribuído ao conselheiro-chefe do Rei de Gondor. Era escolhido dentre aqueles com maior confiança e conhecimento. De forma geral, os Regentes tinham idade avançada, já que a eles não era permitido que fossem à guerra ou deixassem Gondor. Uma regra para a escolha do Regente é que ele não fosse membro da Casa Real.

No tempo do Rei Minardil, foi escolhido como Regente Húrin de Emyrn Arnen. A Casa de Húrin tinha sangue real númenoriano, porém seus membros não descendiam de Elendil pela linhagem real. Desde aquele tempo, todos os Regentes de Gondor faziam parte da Casa de Húrin, sendo que o costume levou à hereditariedade do título.

A morte de Eärnur, o último descendente de Anárion, inaugurou a fase dos Regentes Governantes, ou seja, Gondor passou a ser governada e administrada pelo Regente, já que não havia um rei no trono. A função principal do Regente, portanto, passa de conselheiro a governante do reino e guardião do trono até que um herdeiro de Elendil o reivindicasse. Logicamente, com o fim da linhagem de Anárion, bastaria que um herdeiro de Elendil, ainda que de Arnor, provasse sua ascendência para que pudesse fazer a reivindicação.

O Reino Reunificado de Arnor e Gondor

Foi somente nas primeiras décadas do terceiro milênio da Terceira Era que o Herdeiro de Isildur, o então Chefe dos Dúnedain, Aragorn, fez a reivindicação ao trono após a derrota de Sauron, o Senhor Sombrio. Aragorn fez a mesma coisa que seu antepassado Arvedui muitos anos antes, e desta vez foi aceito como rei, pois tinha provado seu valor na Guerra do Anel. Além disso, Aragorn descendia tanto de Isildur quanto de Anárion (através da esposa de Arvedui, Fíriel, filha do Rei Ondoher de Gondor).

Coroado, Aragorn assumiu o nome de Rei Elessar da Casa Telcontar, e assim se tornou o Alto Rei de Arnor e Gondor, o Reino Reunificado. O início deste governo foi marcado por inúmeras decisões administrativas no intuito de organizar politicamente os territórios.

Organização do Reino Reunificado

Com o fim da guerra e vitória dos Povos Livres, Elessar perdoou os Orientais e deixou que fossem embora em liberdade, bem como fez as pazes com os Haradrim. Estas atitudes demonstram a clemência e sabedoria do novo Alto Rei, que, embora tivesse se saído vitorioso, não tripudiava ou explorava seus antigos inimigos, mas sim lhes dava a chance de se redimirem.

Foi criado o título de Príncipe de Ithilien, o qual foi conferido a Faramir. A primeira função deste posto seria habitar Emyr Arnen e destruir a terrível cidade de Minas Morgul para que ela pudesse vir a ser purificada posteriormente. O cargo de Príncipe de Ithilien só não era mais nobre do que o de Príncipe de Dol Amroth, um feudo costeiro do sul de Gondor.

Havia certas localidades que, embora sob a proteção do rei, foram decretadas terras livres onde os Homens não poderiam entrar sem autorização. Entre estas, estão a Floresta de Drúadan (dos Homens Selvagens ou Drúedain) e o Condado (o país onde viviam os Hobbits, ou Povo Pequeno). Outrossim, os votos de amizade foram renovados com Rohan, a Terra dos Cavaleiros, antigos aliados dos gondorianos.

Foi restabelecido o Conselho de Gondor, no qual seu principal conselheiro era o Regente, cargo este acumulado por Faramir junto ao de Príncipe de Ithilien. Este Conselho, que seguia moldes similares àqueles do Conselho do Cetro de Númenor, tinha certa autoridade quando o rei estava ausente. O colegiado era formado por Senhores dos Feudos e Capitães das Forças, ou seja, administradores e senhores da guerra.

O rei tinha posição decisória inquestionável em debates, mas era fiel à antiga lei. Quanto a esta, o monarca era administrador e intérprete, e não criador. Portanto, nas questões internas ou de política externa, o Conselho tinha importância em seus pareceres.

O revivido Estado Númenoriano alcançaria domínio e importância imperiais. Além da ampla extensão territorial governada por Elessar, havia diversos Senhores menores sujeitos ao seu cetro. Mesmo regiões que não estavam sob a soberania númenoriana prestavam algum tipo de reverência ao Alto Rei.

O Reino Númenoriano restaurado como modelo político de J. R. R. Tolkien

Numa das poucas manifestações sobre sua posição política – na carta de número 52 (CARPENTER; TOLKIEN, 2011) – J. R. R. Tolkien revelou que, em termos filosóficos, ele se aproximava da anarquia (assim entendida como a extinção do controle) ou se direcionava para a monarquia inconstitucional. Bradley J. Birzer (2020), analisando tal revelação, acredita que esse anarquismo filosófico, observando os textos sobre o Condado da Terra-média, tem muito a ver com o fato de Tolkien ser católico, e assim acreditar na subsidiariedade, presente na Doutrina Social da Igreja.

Em relação à aproximação do autor com a monarquia inconstitucional, isso significa que ele acreditava na monarquia tradicional, ou seja, aquela submetida à tradição e costumes. É possível que haja uma identificação, por exemplo, com o modelo do Rei Alfredo, o Grande, ao invés de João Sem-Terra, o qual submeteu seu governo à *Magna Carta* (a constituição da época).

Nesse diapasão, a figura do rei se confunde com a de alguém que se sujeita à sua palavra e seu juramento. Em consonância com São Tomás de Aquino, o verdadeiro rei é aquele que se porta como Cristo e se põe na posição de se sacrificar por amor. Sob essa ótica, o Rei Elessar se encaixa cirurgicamente no ideal monárquico do qual Tolkien era partidário: um rei justo que baseia seus julgamentos na tradição, organizando o reino com fulcro na família e propriedade. Neste modelo, a palavra do rei e sua submissão à tradição são o mote principal e não a existência de uma lei maior (constituição).

A pessoa de Aragorn/Elessar, como um rei tradicionalista e submisso ao costume do povo, se opõe veementemente a Sauron, que, na posição de rei, buscava planificar as vidas e organização de seus súditos da forma como lhe aprouvesse, tentando moldar o mundo à sua visão particular, e nesse processo se degenerava para uma tirania. Não à toa, Tolkien também

revelou em suas cartas – na de número 181 (CARPENTER; TOLKIEN, 2011), por exemplo – não ser socialista em qualquer sentido que essa palavra pudesse ser usada, especialmente por ele ser avesso ao planejamento.

Considerações Finais

O Reino Númenoriano, dentro do Legendário de Tolkien, contém uma rica e fértil história, seja em sua origem insular, seja no Exílio da Terra-média. A forma como o Estado foi organizado, num e noutro local, as leis diretivas, a sucessão real, a existência de conselhos, a divisão espacial e em feudos menores governados por senhores ou nobres, tudo isso confere o caráter tridimensional da obra de Tolkien.

O olhar mais atento permite descobrir como o autor pretendia a existência daquele reino de forma a classificá-lo dentro dos parâmetros utilizados no Mundo Primário, este em que vivemos, fora do Legendário. Isso é decorrência direta da verossimilhança, característica tão cara à forma de escrita tolkieniana.

Percebe-se que os Homens, sempre que governados por reis tementes à lei divina, limitados pela tradição, costumes e que não ousaram revolucionar a ordem estabelecida, se desenvolveram e alcançaram enormes patamares de avanço e poder (vide a ilha de Númenor em sua criação ou o Reino de Gondor antes da decaída). Sempre que os Homens se rebelaram contra aquilo que foi posto por Eru e os Valar, os Poderes do Mundo, as consequências foram catastróficas. Fazendo um paralelo com o Mundo Primário, a mensagem que Tolkien parece querer passar é de que a revolução com fins de alterar a realidade para fazer valer a visão de mundo da classe governante (emergente) é praticamente sempre danosa à nação. O rei-governante, muito mais do que se guiar pela lei dos homens (constituição) deveria se pautar em seu juramento e palavra, respeitando o tradicionalismo e a ordem divina das coisas, o que se coaduna com o fato de Tolkien ter sido um fervoroso Católico Apostólico Romano.

Referências

BIRZER, Bradley. *The Ten Points of Tolkien's Politics*. Disponível em: <https://theimaginativeconservative.org/2015/01/ten-points-tolkiens-politics.html>. Acesso em 19 mar. 2020.

BONAVIDES, Paulo. *Ciência Política*. 10. ed. São Paulo: Malheiros Editores, 2000.

CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Eds.). *The Letters of J. R. R. Tolkien*. London: HarperCollins, 2011.

DALLARI, Dalmo de Abreu. *Elementos de Teoria Geral do Estado*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1998.

KYRMSE, Ronald Eduard. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AUTORES

Cido ROSSI

Graduado (2003) em Letras, mestre (2006) e doutor (2011) em Estudos Literários também pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-CAR). Atua em Letras, na área de Literaturas de Língua Inglesa, e desenvolve pesquisas principalmente sobre as Manifestações do Gótico na Ficção, as Vertentes do Fantástico na Ficção, Desconstrução e Psicanálise. É líder do Grupo de Pesquisa (CNPq/UNESP) Vertentes do Fantástico na Literatura e membro do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional e dos Grupos de Pesquisa (CNPq/UERJ) Estudos do Gótico e Nós do Insólito.

E-mail: aparecido.rossi@unesp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0428069285054155>.

Daniela Sasso UNGEFÉHR

Graduada em Letras – Português/Inglês – pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-CAR), onde estudou o gênero Maravilhoso. Possui experiência nas áreas de ensino de Língua Inglesa e Literatura.

E-mail: danielasu@outlook.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2982103579279668>.

Karin VOLOBUEF

Graduada (1984) em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) mestre (1991) e doutora (1996) em Letras Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (USP). Professora doutora assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-Car). Possui experiência na área de Letras com ênfase em Literatura Alemã, atuando principalmente nos seguintes temas: Romantismo, Conto de Fadas, Fantástico, Ficção Científica e Romance Fantasia (*Fantasy Novel*). E-mail: karin.volobuef@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4419893059731337>.

Lianelle Ayve Garcia NICHOLSON

Graduada (2018) em Letras, com ênfase na área de Língua Inglesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-Car), onde estudou o gênero Maravilhoso. Em 2019 cursou um ano do Seminário Bíblico Palavra da Vida (SBPV). Cursa (2021) pós-graduação em Bilinguismo e Multilinguismo pelo Instituto Singularidades, mantendo seus estudos em Teologia por meio de cursos livres. E-mail: tanai.reguzari@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4654331503819930>.

Lucas Bianconi Duarte NOVAIS

Graduado em Letras – Português/Inglês – e doutorando (2021) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-Car). Técnico em Instrumento Musical pela Escola Técnica de Música Allegro. Atua como professor de Língua Inglesa e Língua Portuguesa e Literatura na Escola Católica Querigma em São Carlos, São Paulo. Desenvolve pesquisa com enfoque em Literatura Fantástica e de

Fantasia em torno da produção literária de J. R. R. Tolkien. É membro dos grupos de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP/CNPq), Estudos do Gótico (UERJ/CNPq) e Nós do Insólito (UERJ/CNPq).

E-mail: lucasnovais19@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5578988712872126>.

Mirane Campos MARQUES

Graduada em Letras – Português/Espanhol –, mestre e doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-CAR). Foi bolsista CAPES durante o mestrado e o doutorado. Possui experiência na área de Letras com ênfase em Teoria da Literatura e Literatura de Fantasia.

E-mail: miraneblack@yahoo.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0699035874544778>.

Samuel Renato Siqueira SANT'ANA

Graduando (2021) em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP/FCL-CAR), onde desenvolve pesquisa de iniciação científica com bolsa PIBIC sobre o trágico em Tolkien. É membro do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq/UNESP). Possui experiência na área de Teoria Literária com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa e Francesa e Literatura Fantástica.

E-mail: samuel.santana@unesp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0490640056364085>.

Sérgio RAMOS

Graduado (2005) em Direito pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR) e pós-graduado em Direito e Processo Administrativos (2007) e em Direito e Processo Tributários (2009), tendo experiência forense em Direito Penal e de Família. Exerce (2021) a função de Escrivão de Polícia Federal. Lê e estuda Tolkien há quase vinte anos. Já escreveu e traduziu diversos artigos sobre o autor e sua obra publicados em sites na internet. É membro da *The Tolkien Society* britânica e fundador e apresentador do canal *Tolkien Talk* no YouTube, atualmente o maior canal sobre Tolkien em formato de *streaming* do Brasil.

E-mail: sergiopump@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5333462813039293>.

Sérgio Ricardo PERASSOLI JÚNIOR

Graduado (2013) em Psicologia pela Universidade Paulista (UNIP), mestre (2017) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-CAR), e doutorando (2021) em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Desenvolve pesquisas sobre Tolkien e sua obra desde o mestrado.

E-mail: sergio.perassoli@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4480952900397769>.

Stéfano STAINLE

Graduado em Letras (2011) – Português/Inglês – pela Universidade Camilo Castelo Branco (UNICASTELO), mestre (2016) e doutor (2021) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/FCL-CAR). Desenvolve pesquisas sobre Tolkien e sua obra desde o mestrado.

E-mail: stefano@stainle.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7873741154755541>.

Toby WIDDICOMBE

Graduado pela Cambridge University, mestre e doutor pela University of California. Professor of English da University of Alaska em Anchorage, onde desenvolve pesquisas sobre Tolkien, Shakespeare, Literatura Norte-Americana, Cinema e Utopia. Publicou vários livros, capítulos de livro e artigos acadêmicos sobre os temas de pesquisa que investiga.

E-mail: rtwiddicombe@alaska.edu.

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Toby_Widdicombe.

A academia brasileira, por razões várias — que vão do desconhecimento ao preconceito —, se ressentia de obras em formato livro que abordem o universo ficcional criado por J. R. R. Tolkien sob perspectivas teórico-críticas; obras que traduzam e clarifiquem, para esse público, em linguagem analítica, as qualidades estéticas, as possibilidades interpretativas, os aspectos filosófico-teológicos e os elementos sócio-histórico-culturais que tornam o legado tolkieniano uma das manifestações mais importantes da ficção do século XX. Tendo notado esse gap, decidimos organizar um livro, feito por acadêmicos e para acadêmicos, em que convidamos um grupo de pesquisadores — que vão de nomes reconhecidos e consolidados a nomes de uma nova geração que começa a se formar —, especialistas em Tolkien ou que transitam com alguma frequência e desenvoltura pelos seus escritos, para, cada um a seu modo e sob o viés teórico-crítico com o qual trabalham ou que preferem, escrever um texto, em formato de capítulo de livro, no qual seja desenvolvida uma análise acadêmica de um elemento/aspecto qualquer, à escolha do pesquisador, do universo ficcional concebido por Tolkien, podendo a análise focar-se em uma abordagem macro — o mítico, o cosmogônico, o religioso, o composicional, a estrutura narrativa, a tradução, o cânone artístico-literário etc. — ou em uma abordagem micro — obras, personagens e cenas específicas; topocronias e cronotopias particulares; símbolos; arquétipos; Tolkien como crítico e teórico da literatura, tradutor, linguista etc. O resultado de tal proposta é o livro Folhas da Árvore: a ficção de Tolkien, que o leitor tem agora em mãos.