

O SENHOR DOS ANÉIS E A ESTÉTICA DA FINITUDE

ANDRÉ LUIZ RODRIGUEZ MODESTO PEREIRA

**O SENHOR DOS ANÉIS E
A ESTÉTICA DA FINITUDE**

**O SENHOR DOS ANÉIS E
A ESTÉTICA DA FINITUDE**

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO

Responsável pela publicação desta obra

Adalberto Luis Vicente

Maria Célia de Moraes Leonel

Karin Volobuef

Márcia Valéria Zamboni Gobbi

ANDRÉ LUIZ RODRIGUEZ
MODESTO PEREIRA

**O SENHOR DOS ANÉIS E
A ESTÉTICA DA FINITUDE**

**CULTURA
ACADÊMICA**

Editora

© 2012 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

P489s

Pereira, André Luiz Rodriguez Modesto

O senhor dos anéis e a estética da finitude / André Luiz Rodriguez

Modesto Pereira. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-363-2

1. Tolkien, J. R. R. (John Ronald Reuel), 1892-1973. *The Lord of the Rings*. 2. Fantasia na literatura. 3. Estética. 4. Literatura americana – História e crítica. I. Título.

12-9309

CDD: 810.9

CDU: 821.111(73).09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Aos meus bisavós
Gustav e Hulda Seehagen*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que tornaram este trabalho possível, especialmente a minha família e a minha orientadora Karin Volobuef, que me permitiu explorar a Terra-média, em um ambiente no qual o maravilhoso, os contos de fadas e a própria imaginação são muitas vezes malvistas ou simplesmente ignorados. Agradeço também a Elis Piera Rosa, Camila Pereira de Abreu e Camila Memic, três amigas que me apoiaram em fases diferentes de meu trabalho, e a meus alunos da oficina sobre a estética de J. R. R. Tolkien, realizada em 2010, que mostraram como minha pesquisa era importante. Finalmente, agradeço à Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, *campus* de Araraquara, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), instituições sem as quais este trabalho teria sido completamente impossível.

*The knight ever made good cheer,
saying, "Why should I be dismayed?
Of doom the fair or drear
by a man must be assayed".*

Anônimo

(O cavaleiro sempre demonstra bom
/estado de espírito,
dizendo, "Por que eu deveria estar
/consternado?
Se o destino, belo ou sombrio,
pelo homem deve ser experimentado".)

SUMÁRIO

Apresentação	13
Introdução: contextualização e revisão da crítica	15
1 Os estudos filológicos do professor Tolkien	35
2 <i>O senhor dos anéis</i> e os gêneros literários	67
3 “Folha por Niggle”: entre a teoria e a prática	83
4 <i>O senhor dos anéis</i> : uma estética da finitude	93
5 Espaços, arte, técnica e memória	145
Considerações finais	155
Referências bibliográficas	159
Apêndice	163

APRESENTAÇÃO

Este livro é o resultado de um esforço iniciado no ano de 2006, durante meu segundo ano de graduação, quando dei meus primeiros passos na pesquisa sobre a obra de John Ronald Reuel Tolkien. Esse trabalho foi, em vários sentidos, muito importante para mim, não apenas por propiciar algumas conquistas acadêmicas – como as bolsas de estudo –, mas também por ser um trabalho que realmente me inspirou, trazendo ânimo em momentos de cansaço e muitas vezes despertando-me novamente para as belezas não só da criação tolkieniana, como também as do mundo cotidiano.

Durante minha graduação, debruçei-me sobre o tema do mal e da morte em *O senhor dos anéis*, verificando qual a relação entre essas duas instâncias e o efeito delas dentro do romance. A dissertação de mestrado surgiu como um desdobramento natural a partir dos temas da morte e da busca pela imortalidade – os principais temas de sua obra, segundo o próprio J. R. R. Tolkien. Portanto, o que se apresenta aqui é uma tentativa de estabelecer os principais aspectos temáticos e formais que definiriam um projeto estético do autor.

Buscando maior fluidez do texto para o leitor brasileiro, optei por manter os nomes de personagens e locais que constam do livro de acordo com as traduções brasileiras disponíveis, deixando os excertos originais e as referências como notas de rodapé. Os títulos de livros e

artigos que ainda não têm tradução para o português foram mantidos em sua forma original no corpo do texto. Em outros pontos, as citações diretas foram incorporadas ao texto como citações indiretas, e os trechos traduzidos são de nossa responsabilidade.

INTRODUÇÃO: CONTEXTUALIZAÇÃO E REVISÃO DA CRÍTICA

John Ronald Reuel Tolkien nasceu no dia 3 de janeiro de 1892 na cidade de Bloemfontein, na África do Sul, e faleceu em 2 de setembro de 1973, em Oxford. Tendo saído da África ainda muito criança, apenas em companhia da mãe e do irmão mais novo, o então chamado Ronald Tolkien veio a se considerar, para todos os efeitos, um inglês autêntico, ainda mais tendo em conta a longa linhagem da família de sua mãe, os Suffield. A despeito do nascimento em uma terra distante, o espírito de pertencimento e o amor pela Inglaterra tornaram-se peças das mais importantes que contribuíram para o desenvolvimento de sua obra.

Seu período de vida atravessa momentos cruciais da história, tanto no campo político quanto no plano da arte. Embora, ainda jovem, Tolkien já mostrasse grande interesse pela literatura antiga e esboçasse algumas histórias que futuramente integrariam seu universo mitológico, pode-se imaginar que sua participação na Primeira Guerra Mundial e a morte de alguns de seus melhores amigos nesse conflito afetariam, ainda que inconscientemente, o desenvolvimento de sua obra. Sobre esse assunto, o autor afirma no “Prefácio” de *O senhor dos anéis* (Tolkien, 2002b, p.XV-XVI):

É claro que um autor não consegue evitar ser afetado por sua própria experiência, mas os modos pelos quais os germes da história usam o solo

da experiência são extremamente complexos, e as tentativas de definição do processo são, na melhor das hipóteses, suposições feitas a partir de evidências inadequadas e ambíguas. Também não é verdadeiro, embora seja naturalmente atraente, quando as vidas de um autor e de um crítico se justapõem, supor que os movimentos do pensamento e os eventos das épocas comuns a ambos tenham sido necessariamente influências mais poderosas. Na verdade, é preciso estar pessoalmente sob a sombra da guerra para sentir totalmente sua opressão; mas, conforme os anos passam, parece que fica cada vez mais esquecido o fato de que ser apanhado na juventude por 1914 não foi uma experiência menos terrível do que ficar envolvido com 1939 e os anos seguintes.¹

A partir desse comentário já é possível entrever uma de suas posições como autor e como crítico frente à literatura, que é não considerar a biografia ou mesmo a pessoa do autor como um dos instrumentos de análise ou interpretação mais importante de uma determinada obra literária. A postura de Tolkien é, de fato, bastante característica de um estudioso que, ao longo de suas atividades de pesquisa, trabalhou com uma grande quantidade de textos anônimos, como é o caso de *Beowulf* ou *Sir Gawain and the Green Knight*.² Na verdade, como estudioso, Tolkien muitas vezes faz um caminho inverso: em vez de considerar a biografia do autor para a interpretação de um texto literário, ele deduz, a partir do texto, traços da personalidade do autor.

1 “An author cannot of course remain wholly unaffected by his experience, but the ways in which a story-germ uses the soil of experience are extremely complex, and attempts to define the process are at best guesses from evidence that is inadequate and ambiguous. It is also false, though naturally attractive, when the lives of an author and critic overlapped, to suppose that the movements of thought or the events of times common to both were necessarily the most powerful influences. One has indeed personally to come under the shadow of war to feel fully its oppression; but as the years go by it seems now often forgotten that to be caught in youth by 1914 was no less hideous an experience than to be involved in 1939 and the following years” (Tolkien, 1966a, p.XI).

2 Em português, a tradução manteve o título *Beowulf* inalterado (ver bibliografia). Para a outra obra, foram encontradas duas traduções possíveis: *Dom Galvão e o Cavaleiro Verde* – de cuja autoria não foi possível encontrar referência – e *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* (1997, ver bibliografia).

Em todo caso, mesmo tentando desvincular sua própria figura histórica de seus textos literários, os eventos que se sucederam em meados do século XX não deixaram de lançar suas sombras sobre o autor e sua obra. A Segunda Guerra Mundial e os momentos que a precederam, especialmente a grande eclosão de regimes totalitários, tiveram uma grande influência na aceitação e no entendimento tanto da obra literária do professor de Oxford quanto de seu objeto de estudo. Na carta número 45, dedicada ao seu filho Michael, o autor mostra-se bastante irritado com a distorção da cultura germânica e dos povos do norte, empreendida pelo regime nazista em torno de uma ideologia racial. A certa altura, ele diz que a política de Adolf Hitler estava “arruinando, pervertendo, fazendo mau uso e tornando para sempre amaldiçoado aquele nobre espírito setentrional, uma contribuição suprema para a Europa, que eu sempre amei e tentei apresentar sob sua verdadeira luz” (idem, 2006a, p.58).

Se não bastasse essa corrupção da cultura do norte³ que, em grande parte, serviu de inspiração para a composição de suas próprias obras literárias, a publicação de *The Lord of the Rings* (*O senhor dos anéis*) entre os anos de 1954 e 1955 induziu uma grande parcela da crítica a ler a obra como uma mera alegoria para a guerra há pouco terminada. Esse tipo de leitura fez com que, no prefácio à segunda edição do romance, o autor se manifestasse de modo contrário à alegoria, visto que ela restringia as possibilidades de interpretação do leitor em favor de um domínio maior do autor sobre o significado de sua obra.

Embora em sua maior parte elas o tenham desagradado, não se pode dizer que as interpretações alegóricas de sua obra fossem um completo absurdo – mesmo quando exigiam uma boa dose de criatividade por parte dos críticos e de seus leitores. A leitura alegórica mais comum é a que coloca Sauron e seu regime totalitário como análogo às formas de governo de Hitler e Mussolini, um totalitarismo contra o qual os povos livres deveriam se unir e lutar. Nesse contexto de guerra, as Palantír serviriam como uma espécie de radar, e as montarias aladas dos Nazgûl corresponderiam aos aviões militares. O Anel, em torno do qual gira toda a história, foi por vezes comparado à bomba atômica,

3 Seguindo a preferência de J. R. R. Tolkien, preferimos o uso da locução “do norte” em contraposição ao adjetivo “nórdico”, para ressaltar que a cultura desses povos não era homogênea de tal modo que fosse possível ser designada sob um único adjetivo.

ainda que a natureza de seu poder fosse bastante diferente e consistisse mais em um poder de dominação do que de destruição propriamente dita, como sugere o nome “Anel Governante”, que também lhe é atribuído.

Leitura semelhante foi feita durante o período da Guerra Fria, mas, dessa vez, os regimes fascistas foram substituídos pelo governo socialista da União Soviética. Esse tipo de interpretação foi o principal motivo para que *O senhor dos anéis* enfrentasse um longo período de censura naquele país, sendo visto como uma mera propaganda do Ocidente individualista, como ressalta Olga Markova, no ensaio “*When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J. R. R. Tolkien*” (Quando a filologia se torna ideologia: a perspectiva russa de J. R. R. Tolkien). É ainda notável que, em um mesmo país, em épocas pouco distantes, uma mesma obra tenha recebido interpretações alegóricas quase opostas:

É interessante notar que comunistas modernos pensam de forma diferente sobre isso. Eles veem as ideias anti-industriais das obras de Tolkien como um retorno ao comunismo primordial, e discutem a possibilidade de criar uma espécie de Fantasia “vermelha”, comunista, cujo pai poderia ser considerado Tolkien. (Markova, 2004, p.165)⁴

Se o contexto histórico afetou tanto a recepção da obra de J. R. R. Tolkien, os acontecimentos no âmbito cultural empurraram o autor e seus escritos para uma posição bastante curiosa. Já na segunda metade do século XIX, a arte europeia começa a se caracterizar por certo interesse na experimentação e nas novas formas de fazer artístico. No entanto, é no início do século XX que a arte começa a se organizar em torno de tendências mais bem definidas, as vanguardas.

Situar Tolkien dentro das tendências literárias e artísticas de seu tempo bem como de toda a tradição da literatura é um trabalho complexo e no qual se corre o risco constante da contradição. No prefácio de *J. R. R. Tolkien: Author of the Century* (J. R. R. Tolkien: autor do

⁴ “*It is interesting to notice that modern Communists think differently about this. They view the anti-industrial ideas of Tolkien’s works as a return to primordial Communism, and discuss the possibility of creating a type of ‘Red’, Communist fantasy, whose father could be considered Tolkien*”.

século),⁵ Tom Shippey (2001) fala de autores cujas obras literárias – apesar de obterem um resultado, muitas vezes, bem distante do texto tolkieniano – também seguiram o viés do fantástico ou do maravilhoso, como George Orwell, William Golding, Kurt Vonnegut Jr., Ursula Le Guin e Thomas Pynchon. Além do elemento sobrenatural, que aproximaria Tolkien de outros autores de sua época, Shippey ressalta o enorme sucesso de público, a sua capacidade de estabelecer o gênero Fantasia (*Fantasy Novel*) como uma forma literária importante dentro da tradição literária de língua inglesa, além da qualidade estética proveniente de um minucioso trabalho com as palavras – tema ao qual esse estudioso dedica a maior parte de seu livro. Por esses motivos, ele defende que a obra tolkieniana não pode ser vista como um fenômeno estranho ao seu contexto histórico e que Tolkien, como um autor de seu século, respondeu a questões e ansiedades de seu tempo (Shippey, 2001, p.XXVII).

No ensaio “*Tolkien and Modernism*” (Tolkien e modernismo), Pat-chen Mortimer analisa algumas características que podem aproximar os escritos tolkienianos da produção artística de sua época. Uma vez que sob o título “modernismo” se recolhem diversas escolas e tendências, o autor utiliza-se de apenas alguns traços gerais que marcaram a arte do século XX.

Os primeiros itens mencionados são o que o autor chama de “*art for art’s sake*” (arte pela arte) (Mortimer, 2005, p.114) e “*primacy of the artist*” (primazia do artista) (ibidem, p.115), que, ao contrário do que supõe o senso comum, não são formas de descrever a comunidade artística como pessoas trancafiadas em suas torres de marfim, distantes das preocupações sociais de seu tempo. Ao contrário, a ideia de arte pela arte ocorre num contexto em que a produção artística por si só já era considerada algo relevante e transformador, pois trazia consigo “uma percepção de que as palavras têm o poder de abrir novas realidades, ou alterar nosso entendimento da nossa – e com isso veio o sentimento de poder e primazia do artista” (ibidem, p.115).⁶

5 Ainda sem tradução para o português.

6 “*a sense that words had the power to unlock new realities, or alter our understanding of this one – and with that came a sense of the power and primacy of the artist*”.

Em um primeiro momento, a postura do crítico pode parecer um tanto exagerada, visto que não há nenhum texto tolkieniano que trata do artista como artista ou coloca essa figura em um papel central no desenvolvimento do enredo – exceto talvez o conto “Folha por Niggle”, em que a personagem principal é um pintor. Todavia, deve-se ter em mente que a criação do seu universo, conforme relatada em *O Silmarillion*, é o resultado de um trabalho artístico, musical. Além disso, um tema constante de suas obras vem a ser a “posse do que é belo”, como acontece em *O Hobbit*, com todos os conflitos em torno da Pedra Arken e em *O Silmarillion*, no qual as três joias forjadas por Fëanor – que pode também ser tido como um artista dentro dos escritos tolkienianos – são o principal motivo de conflito. Pode-se dizer ainda que um dos grandes temas de *O senhor dos anéis* é o papel da arte em um universo cada vez mais técnico, de modo que somente por meio dela é que se torna possível – e legítimo – tentar conservar a beleza e a memória de um mundo naturalmente em constante transformação.

Ao lado do conceito de “arte pela arte”, há nos escritos J. R. R. Tolkien uma busca por identidade – outra questão ressaltada pelo estudioso – que o levou a querer tecer, conforme suas próprias palavras, uma mitologia para a Inglaterra (cf. Tolkien, 2006a, p.141). Procurar outros exemplos que atestem essa busca por identidade como um tema relevante em fins do século XIX e início do XX não é difícil: basta mencionar as óperas wagnerianas, o Futurismo italiano e o russo, além do próprio Modernismo brasileiro, com os grupos do Verde-amarelismo, Pau-Brasil e Antropofágico, representando diferentes tendências dessa busca por identidade.

O último elemento que ressaltamos do estudo de Patchen Mortimer é a relação do artista com a tradição. Em linhas gerais, o modernismo é visto como uma forma de ruptura com as formas tradicionais de arte:

Os modernistas afastaram-se deliberadamente das formas tradicionais de arte e pensamento de maneiras amplamente diversas e por razões igualmente díspares – alguns com o corajoso desejo de desbravar um

novo campo, outros como um ataque selvagem contra uma sociedade e contra velhos modos de expressão que eles julgavam insatisfatórios. (Mortimer, 2005, p.113)⁷

Seja como uma busca por novos meios de expressão, seja como um ataque a uma sociedade cujos costumes e crenças foram radicalmente modificados diante das inovações técnicas de fins do século XIX e, posteriormente, com os eventos da Primeira Guerra Mundial, a ruptura com as formas de arte tradicionais vem a transformar-se, eventualmente, em um exercício de reflexão sobre os cânones estéticos até então instaurados. Dessa forma, pode-se constatar em grande parte dos movimentos modernistas um olhar para o passado, que é retomando muitas vezes por meio da forma irônica.

Talvez o maior e mais bem aceito exemplo dessa retomada irônica das formas tradicionais seja o romance *Ulisses* (1922), de James Joyce⁸ – autor considerado por muitos como o expoente da literatura de língua inglesa do século XX –, em que a epopeia homérica é transposta e transfigurada para as ruas de Dublin, de modo que a figura heroica do texto grego vem a tornar-se um homem comum sem quaisquer qualidades ou habilidades especiais. Outro exemplo dessa abordagem artística pode ser verificado, no âmbito das artes plásticas, na escultura de Salvador Dalí, *Vénus de Milo aux tiroirs*.

Nesse ponto, talvez seja necessário definir melhor o que é ou sobre o que trata a obra tolkieniana, deixando-se em suspenso, por ora, a questão do rompimento ou retomada das formas tradicionais de arte em seus escritos. Seus textos literários podem ser divididos em dois grandes ramos: 1) o de textos relacionados à Terra-média e 2) outros textos.

7 “Modernists deliberately distanced themselves from traditional forms of art and thought in wildly diverse ways, for equally diverse reasons – some out of a bold desire to clear new ground, others as a savage attack on a society and old modes of expression they deemed to have failed them”.

8 Mesmo que apenas de passagem, é inevitável mencionar a figura de James Joyce frente a J. R. R. Tolkien, já que em grande parte da fortuna crítica sobre o professor de Oxford surge alguma menção ou comparação com o escritor irlandês.

No segundo grupo encontram-se, entre outras, obras como *The Farmer Giles of Ham*⁹ (1949), *Smith of Wootton Major* (1967), *Mr. Bliss*¹⁰ (1982), *Roverandom*¹¹ (1998) ou ainda o conto “Folha por Niggle” – publicado no volume *Tree and Leaf*¹² (1964), juntamente com o ensaio “Sobre histórias de fadas”.¹³ Todas essas narrativas compartilham do elemento fantástico/maravilhoso, desenvolvido das mais diferentes maneiras, de modo que em *Roverandom* o maravilhoso é utilizado de forma bastante despreocupada, sem buscar o que Tolkien chamaria de “consistência interna da realidade”; já no conto “Folha por Niggle”, a atmosfera transita entre o cômico e o sombrio, recebendo traços mais típicos do fantástico e chegando até mesmo a se assemelhar às narrativas de Franz Kafka.

Entretanto, são os textos relacionados à Terra-média que constituem a parte central da obra tolkieniana e compõem uma mitologia desenvolvida, revista e modificada durante toda a sua vida. Pode-se dizer que o “cânone mínimo”¹⁴ dessa mitologia é formado por *The Hobbit (O hobbit)* (1937), *The Lord of the Rings (O senhor dos anéis)* (1954-1955) e *The Silmarillion (O Silmarillion)* (1977). Embora constituam o núcleo das narrativas da Terra-média, essas três obras também são compostas em um estilo bastante heterogêneo, que varia de um tom de história infantil, no caso de *O hobbit*, até o estilo bíblico e austero de *O Silmarillion*, texto publicado postumamente.

9 *Mestre Gil de Ham* (2003).

10 Obras ainda sem tradução publicada em português.

11 Publicado em português sob o mesmo título em 2002.

12 O conto é chamado “Leaf by Niggle”, e o título do livro pode ser traduzido literalmente como “árvore e folha”. A tradução brasileira desse volume saiu como *Sobre histórias de fadas* (ver Tolkien, 2006b).

13 Publicado em português em 2006 como livro independente.

14 A expressão “cânone mínimo” é utilizada por Wilma Patrícia Maas como o conjunto de obras que definiria um determinado gênero literário. Para a estudiosa, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, é a obra que define o gênero romance de formação. No caso do cânone mínimo da obra de Tolkien, trata-se do conjunto de textos que melhor sintetiza seu trabalho literário, tanto no campo formal quanto no temático.

Além desses três títulos contam-se ainda *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*¹⁵ (1980) e *The Children of Húrin*¹⁶ (2007), além dos doze volumes de *The History of Middle-earth*,¹⁷ publicados durante as décadas de 1980 e 1990, que mostram diversos estágios do desenvolvimento da mitologia tolkieniana, bem como maiores detalhes sobre os povos, personagens, cenários etc. desse universo.

A Terra-média é um mundo construído com grande minúcia de detalhes, compreendendo sua própria geografia, sua história e diversas línguas. Habitam ali seres abstraídos da tradição folclórica europeia como magos, elfos, *trolls*, anões e *orcs*, além de criaturas inventadas pelo próprio autor, como os *ents* e os *hobbits*. Para a construção dessa engrenagem ficcional extremamente multifacetada e complexa, Tolkien lançou mão de seus amplos conhecimentos de literatura, mitologia e filologia, os quais provinham de suas pesquisas enquanto professor na Universidade de Oxford. A Terra-média não é, contudo, nenhum planeta distante ou um mundo cuja existência se dá unicamente no reino da fantasia; pelo contrário, trata-se de uma recriação mítica (ou antes Subcriação) de nosso próprio planeta em uma época muito antiga, anterior até mesmo aos épicos que nos transmitem as mitologias. O próprio nome Terra-média já atesta esse significado, pois é um termo antigo para “mundo” – a terra do meio habitada pelos homens, entre o reino dos deuses, num plano superior, e o mundo inferior – e, conforme Lin Carter (2003, p.38), um termo frequente em muitas obras da literatura inglesa. Com isso, o leitor não se sente um completo estranho e ao deparar com o mundo de Tolkien, ele caminha sob o mesmo sol e a mesma lua que brilham nos dias de hoje, embora o seu mundo, o do leitor, esteja mais envelhecido.

Mas é naquilo que chamamos de cânone mínimo – os textos que fazem uma síntese das principais características da obra do autor – que encontramos os textos mais bem construídos e acabados, sendo, por isso, o material que melhor representa a visão artística do professor de Oxford e, por conseguinte, o mais indicado para o trabalho de crítica.

15 *Contos inacabados de Númenor e da Terra-média* (2002).

16 *Os filhos de Húrin* (2009).

17 *A história da Terra-média*, ainda sem tradução publicada em português.

Em linhas gerais, *O hobbit* pode ser considerado uma história para crianças que fundamentalmente segue um modelo bastante comum na literatura infanto-juvenil que é a busca do tesouro (basta lembrarmos de *A ilha do tesouro*, de 1883, de Robert Louis Stevenson). Contudo, esse paradigma ganha um perfil radicalmente diferente se no centro da narrativa estiver um hobbit – criatura semelhante a um humano mas de tamanho reduzido – que se caracteriza por ser pacato, ter costumes aburguesados e frequentemente trazer elementos para a narrativa que lhe dão um viés cômico. Certamente, Bilbo, o protagonista de *O hobbit*, está muito distante dos heróis típicos das histórias romanescas ou das epopeias, sendo mais próximo de um anti-herói, ou ainda de um herói picaresco – mas, no caso, também um herói picaresco às avessas, que desce em estatuto social em vez de subir, tornando-se uma figura suspeita, dada a aventuras, algo malvisto na comunidade dos hobbits em geral.

Em *O Silmarillion* encontra-se uma coleção de textos relativamente curtos, escritos em um estilo bastante conciso e arcaizante, semelhante ao texto bíblico, que inclui desde o mito de criação da Terra-média até um breve relato dos dias finais da Terceira Era, ponto para além do qual a narrativa tolkieniana não se estende.

Em *O senhor dos anéis* é narrada a história de Frodo Bolseiro, herdeiro de um artefato mágico capaz de dar grandes poderes a quem o possui. No entanto, esse artefato, o Anel, foi criado pelo inimigo, Sauron, e não pode ser usado para o bem ou mesmo para derrotar esse inimigo sem que aquele que o controla também seja corrompido pelo desejo de poder e da imortalidade. Também essa narrativa é construída segundo o modelo da busca (*quest*), na qual o herói deve viajar até um determinado lugar, enfrentar algum vilão e obter sua recompensa. Contudo, esse modelo é subvertido, uma vez que Frodo não deverá *encontrar* um tesouro ou obter uma recompensa, mas sim deverá *perder* um objeto precioso, ao destruir o Anel.

Durante a história surgem diversas personagens cujas narrativas individuais se entrelaçam de tal forma que nenhuma ação ou escolha deixa de ter suas consequências para o restante das personagens ou para o desenvolvimento do enredo. É notável, nesse ponto, como Tolkien se

utiliza de esquemas narrativos relativamente simples – como a *quest* –, mas os transforma por meio da inserção de heróis de estatuto inferior aos habitualmente encontrados nesse tipo de narrativa ou mudando a motivação da ação e, portanto, seu sentido, sem, contudo, impulsionar seu texto para um modo predominantemente irônico ou satírico.

Em um primeiro plano, afigura-se o embate entre as forças do Bem e do Mal. Todavia, a questão foge do mero maniqueísmo quando os vilões não são apresentados necessariamente como maus¹⁸ e quando surgem personagens cuja natureza não pode ser claramente definida para um ou para o outro, como é o caso de Gollum/Sméagol, ou Denethor.

Além disso, *O senhor dos anéis* destaca-se por outros motivos: a repercussão da obra, sua extensão (por volta de 1.200 páginas), o tempo que demorou em ser desenvolvida, a multiplicidade de estilos e gêneros dentro de um mesmo texto, a metalinguagem e outros elementos que ilustram as ideias estéticas do autor. Por esses motivos, essa é a obra escolhida como assunto principal deste livro.

Além das obras literárias, há ainda o trabalho de J. R. R. Tolkien como filólogo, que conta com importantes ensaios sobre textos como *Beowulf* e *Sir Gawain and the Green Knight* e trabalhos de tradução e edição desses textos antigos, escritos em inglês antigo ou inglês médio. Porém, seu ensaio mais conhecido talvez seja “Sobre histórias de fadas”, em que o autor se baseia na coletânea de contos de fadas realizada por Andrew Lang¹⁹ e sua esposa para falar da natureza e da função dos contos (ou histórias) de fadas. Mas não é exatamente o que

18 Não há dúvida de que Sauron é apresentado como mau. Porém, nem todos os seus servos são maus, como, por exemplo, os homens que o servem. Não há também uma polarização, um lado inteiramente bom e outro inteiramente mau. Temos, por exemplo, o Velho Salgueiro Homem, que parece ter se tornado mau independentemente de quaisquer influências de Sauron. Por fim, várias vezes dentro da mitologia tolkieniana deixa-se claro que nada surge com uma natureza inerentemente ruim, e não foi assim com Sauron, que foi corrompido por Melkor em tempos muito remotos.

19 Folclorista escocês que, em conjunto com sua esposa, preparou *The Blue Fairy Book* (1889), em que reuniu traduções e adaptações de contos de Perrault, Mme. D’Aulnoy, Grimm, de contos populares ingleses, escoceses e noruegueses, além de suas próprias narrativas.

Tolkien fala sobre as histórias de fadas que torna esse ensaio o mais conhecido e relevante para o nosso trabalho, e sim a maneira como ele se relaciona com as obras literárias do autor, algo destacado por ele mesmo na ocasião da publicação do volume *Tree and Leaf*:

Estas duas coisas, *Sobre histórias de fadas* e *Folha por Niggle*, estão aqui reimpressas e publicadas em conjunto. Já não são fáceis de obter, mas ainda podem ser consideradas interessantes, em especial por aqueles a quem *O senhor dos anéis* deu algum prazer. Apesar de uma ser um “ensaio” e outra um “conto”, estão relacionadas pelos símbolos da Árvore e da Folha e pelo fato de ambas se referirem, de formas diferentes, ao que o ensaio chama de “Subcriação”. (Tolkien, 2006b, p.7)²⁰

Podem-se depreender dois elementos importantes dessa breve citação: o primeiro é a relação manifesta entre seu trabalho de filólogo e seu trabalho artístico, entre “Sobre histórias de fadas” e *O senhor dos anéis*; o segundo é o caráter metalinguístico de alguns textos, como o conto “Folha por Niggle”, que traz elementos que ajudarão a traçar as linhas gerais de um projeto estético tolkieniano.

Outro aspecto significativo de seus trabalhos filológicos é o modo como o estudioso se aproxima do texto, tentando antes verificar sua natureza, e o modo como ele é composto, por meio de uma leitura cuidadosa, em vez de apenas tecer um juízo de valor sobre a obra. Esse tipo de abordagem permitiu também a habilitação de um texto como *Beowulf* como uma obra literária e não apenas documento histórico.

Tendo à mão esse breve panorama da obra de J. R. R. Tolkien, podemos retornar a nosso problema central ou, antes, levantar as principais questões que nortearão o presente trabalho, como o modo de situá-lo frente à literatura de sua época e à tradição literária, o que

20 “These two things, *On Fairy-Stories and Leaf by Niggle*, are here reprinted and issued together. They are no longer easy to obtain, but they may still be found interesting, especially by those to whom *The Lord of the Rings* has given pleasure. Though one is an ‘essay’ and the other a ‘story’, they are related: by the symbols of *Tree and Leaf*, and by both touching in different ways on what is called in the essay ‘subcreation’” (Tolkien, 1966d, p.31).

inclui, além do juízo de valor que se atribui aos seus escritos, a verificação ou não da presença de um projeto estético de Tolkien que torne sua obra consistente.

Contudo, antes de delimitar a organização e o alcance deste livro, torna-se necessária uma visita à polêmica que se deu em torno de sua principal obra.²¹ Graças aos arquivos virtuais do jornal *The New York Times* e ao site *JRRVF* é possível ter acesso a algumas das resenhas mais importantes sobre *O senhor dos anéis* e que vieram à luz no contexto da publicação do romance, a saber, a resenha do crítico literário e escritor Edmund Wilson para o jornal *The Nation*, de 14 de abril de 1956, e as resenhas do poeta W. H. Auden para o *The New York Times*, de 31 de outubro de 1954 e de 22 de janeiro de 1956. Como se pode notar, não foram figuras pouco importantes a comentar o texto tolkieniano: um é talvez o mais renomado crítico e estudioso de James Joyce, e o outro um dos poetas mais importantes do século XX.

A partir do próprio título da resenha de Edmund Wilson (1956), “O, o, those awful orcs!” (Oh, oh, aqueles terríveis *orcs*!), já é possível notar o modo irônico e pejorativo com que o crítico trata a obra. Se há algo de realmente lamentável no texto é o fato de tratar-se apenas de uma resenha e não de um estudo mais detalhado, sendo constituído somente de afirmações categóricas, com pouco ou nenhum desenvolvimento argumentativo. Para o crítico (*ibidem*, tradução nossa), “pouco existe em *O senhor dos anéis* que esteja acima do nível de uma criança de sete anos. Trata-se essencialmente de um livro para crianças”.²²

O fato de considerar o texto tolkieniano apenas ou essencialmente uma obra para crianças é ressaltado diversas vezes durante sua resenha sem, porém, observar o que haveria de inerentemente ruim em uma obra literária escrita para crianças – o que, todavia, não acreditamos ser o caso de *O senhor dos anéis* – ou, se preferirmos olhar pelo lado oposto, o que há de intrinsecamente bom e superior em uma obra para adultos.

21 Para uma melhor apreciação dessa discussão, no Apêndice são apresentadas as traduções de todos os artigos mencionados neste capítulo.

22 “*there is little in The Lord of the Rings over the head of a seven-year-old child. It is essentially a children’s book*”.

Além disso, Wilson critica o estilo de J. R. R. Tolkien – a quem ele, também ironicamente, insiste em atribuir o título de doutor – considerando tanto seus versos quanto sua prosa como amadoras. Por fim, o crítico conclui a resenha observando o quão pouco assustadores são os monstros e vilões que se colocam frente ao herói, que por sua vez não é afligido por nenhum *real* perigo.²³

As duas resenhas de W. H. Auden, “*The hero is a hobbit*” (O herói é um hobbit) e “*At the end of the quest, Victory!*” (Ao final da busca, Vitória!), escritas de um modo bem diferente das de Wilson, foram publicadas respectivamente no contexto do surgimento de *A sociedade do Anel* e de *O retorno do Rei*. Sua primeira resenha apresenta um caráter mais informativo, explicando de que trata o livro e apresentando as principais personagens. Porém, ao contrário de Wilson, W. H. Auden (2007a, tradução nossa) demonstra até mesmo uma admiração pela obra tolkieniana, buscando oferecer uma argumentação um pouco mais sólida, quando, por exemplo, compara Tolkien a Malory enquanto criadores de mundos:

De todo mundo imaginário o leitor demanda que ele pareça real, e o padrão de realismo exigido hoje em dia é muito mais estrito do que no tempo, digamos, de Malory. O sr. Tolkien é agraciado com a posse de um surpreendente dom para dar nomes e um olho maravilhosamente exato para descrições; no momento em que alguém termina seu livro, ele conhece as histórias dos Hobbits, dos Elfos e dos Anões, e a paisagem que eles habitam, tão bem quanto conhece sua própria infância.²⁴

23 É interessante notar que a crítica de Edmund Wilson aos monstros de *O senhor dos anéis* já poderia ter uma resposta, escrita pelo próprio Tolkien, no ensaio “*Beowulf: the Monsters and the Critics*”, o que nos sugere uma estreita ligação com o poema em inglês arcaico e, por conseguinte, um significado simbólico atribuído aos “monstros” tolkienianos.

24 “*Of any imaginary world the reader demands that it seem real, and the standard of realism demanded today is much stricter than in the time, say, of Malory. Mr. Tolkien is fortunate in possessing an amazing gift for naming and a wonderfully exact eye for description; by the time one has finished his book one knows the histories of Hobbits, Elves, Dwarves and the landscape they inhabit as well as one knows one’s own childhood*”.

Nessa passagem é evidente a admiração do poeta pelo talento de Tolkien como criador de nomes, bem como o reconhecimento de que a comparação com autores mais antigos – no caso Malory, mas poderiam ser outros como Spenser ou mesmo Milton, como fazem outros críticos da obra tolkieniana – deve ser cuidadosamente filtrada pelas exigências do público da época em que esses autores viveram. Nessa mesma resenha encontra-se ainda uma frase – aliás, uma das mais citadas – que demonstra a admiração de W. H. Auden pelo trabalho literário do filólogo de Oxford e que tem servido, pelo menos como um argumento de autoridade, para uma valoração positiva de seus textos, inclusive sob o ponto de vista psicológico:

Finalmente, se formos levar a sério um conto desse tipo, temos que ter em mente que, não importa quão diferente o mundo em que vivemos seja, superficialmente, no que se refere a suas personagens e eventos, ele, não obstante, segura um espelho para a única natureza que conhecemos, a nossa própria [...]. (ibidem)²⁵

Na resenha intitulada “*At the end of quest, Victory*”, W. H. Auden oferece-nos o que, talvez, seja uma das primeiras tentativas de construção de uma crítica literária séria sobre o autor, já procurando enquadrá-lo em uma determinada forma literária e lidando com motivos psicológicos, como a motivação da ação; estilísticos, ao falar sobre as formas de representação da realidade, tendo como referência polos opostos como as novelas de cavalaria e os romances naturalistas, e até mesmo morais, considerando a questão do embate entre o Bem e o Mal, que se afigura como um dos principais motivos tolkienianos.

Apesar de já terem se passado mais de cinquenta anos da publicação de *O senhor dos anéis* e das polêmicas resenhas de W. H. Auden e Edmund Wilson, ainda permanece uma disputa em torno da literariedade da obra tolkieniana. Em 8 de abril de 2007, na ocasião da publicação de *Os filhos de Húrin*, Brian Appleyard escreveu uma crítica intitulada

25 “*Lastly, if one is to take a tale of this kind seriously, one must feel that, however superficially unlike the world we live in its characters and events may be, it nevertheless holds up the mirror to the only nature we know, our own [...]*”.

“*What took them so long?*” (por que demoraram tanto?) para o jornal britânico *The Times*.

Em grande parte de sua resenha, Appleyard concorda com Edmund Wilson sobre a qualidade inferior da obra tolkieniana, ressaltando a estranheza do fato de ainda surgirem obras inéditas de sua autoria, mesmo depois de mais de trinta anos de sua morte. O que o crítico condena nos escritos do professor de Oxford é a sua falta de preocupação com o estilo, de modo que ele deveria ser considerado mais como um criador de mundos do que um artista propriamente dito – uma forma de classificação por si só bastante polêmica.

Nesse sentido, mostra-se importante delimitar o que chamamos de cânone mínimo da obra tolkieniana sobre a Terra-média, considerando principalmente as obras publicadas em vida e *O Silmarillion* que, segundo Humphrey Carpenter (2002, p.277), já possuía uma versão para publicação por volta de 1937, pois somente nessas obras é possível definir com maior clareza o trabalho de J. R. R. Tolkien, pelo fato de não haver a influência de seu filho e futuro organizador e editor, Christopher Tolkien.

É importante ressaltar, porém, que, apesar de seu juízo negativo, Appleyard (2010, tradução nossa) ainda coloca o projeto tolkieniano ao lado de grandes nomes da literatura de língua inglesa, considerando insano diminuir a sua significância diante da história da literatura:

[...] Tolkien é visto convencionalmente como uma figura antimodernista. Ele tinha aversão a tecnologia, e sua busca pelo antigo parece ecoar aquela dos pré-rafaelitas e do fantasista gótico Augustus Pugin, arquiteto do Palácio de Westminster.

Isso pode ser visto como escapismo, uma rejeição do engajamento modernista com o presente e o futuro, mas eu não estou certo de que isso seja muito justo. Compare-se, por exemplo, o projeto de Tolkien com duas das maiores obras da literatura modernista. *Ulisses*, de James Joyce, conta a história da vida comum de um dia em Dublin, como uma recapitulação da lenda do herói grego viajante. *The Waste Land*, de T. S. Eliot, é um panorama mitológico desenhado sobre as narrativas do passado para lançar uma luz devastadora sobre as condições do presente, sendo o conjunto mal-assombrado pelo espectro do colapso mental.

Em outras palavras, embora completamente diferentes (e artistas muito maiores), esses escritores estavam fazendo algo similar a Tolkien: tentando lançar uma luz sobre o presente por meio da adaptação de narrativas e mitologias do passado. O projeto de Tolkien era, de fato, mais próximo do simples escapismo – seu passado era, no fim das contas, inteiramente sua própria invenção –, mas isso não diminui seu significado como sintoma essencial da condição moderna.²⁶

Uma vez que a polêmica em torno de J. R. R. Tolkien parece interminável, ressaltamos, por fim, os esforços recentes de estudiosos como Douglas A. Anderson, Michael Drout e Verlyn Flieger, que desde 2004 organizam e publicam anualmente junto à West Virginia University Press um periódico acadêmico intitulado *Tolkien Studies*, e os trabalhos da Deutsche Tolkien Gesellschaft, que mantém duas publicações periódicas intituladas *Der Flamifer von Westernis* e *Hither Shore*, além de organizar encontros acadêmicos anuais.

No Brasil, encontra-se atualmente uma série de trabalhos acadêmicos em nível de iniciação científica, mestrado e doutorado que se destacam pela diversidade de abordagens, transitando entre a análise do discurso (como a dissertação de Renata Kabke Pinheiro (2007), defendida na Universidade Católica de Pelotas), a ciência da religião (com o trabalho de Diego Genú Klautau (2007), realizado na PUC de

26 “[...] Tolkien is conventionally seen as an antimodernist figure. He disliked technology, and his pursuit of the ancient seems to echo that of the pre-Raphaelites and the gothic fantasist Augustus Pugin, designer of the Palace of Westminster.

This may be seen as escapism, a rejection of modernist engagement with the present and the future, but I’m not sure this is quite fair. Compare, for example, Tolkien’s project with two of the greatest works of modernist literature. James Joyce’s *Ulysses* tells the story of the ordinary life of a Dublin day as a recapitulation of the legend of the wandering Greek hero. TS Eliot’s *The Waste Land* is a mythological panorama, drawing on the tales of the past to cast devastating light on the condition of the present, the whole thing haunted by the spectre of mental breakdown.

In other words, though utterly different (and much greater artists), these writers were doing something similar to Tolkien: trying to cast light on the present by adapting the tales and mythologies of the past. Tolkien’s project was, indeed, more like simple escapism – his past was, after all, entirely his own invention – but that does not diminish its significance as a prime symptom of the modern condition”.

São Paulo), diversos trabalhos na área de tradução (realizados principalmente na USP) e, por fim, na área de estudos literários, como os trabalhos de Lúcia Lima Polachini (1984), Ana Cláudia Bertini Ciencia (2008) e Rosa Sílvia López (1997 e 2004), por exemplo.

Nosso trabalho tem em vista o projeto estético tolkieniano, que será discutido conforme as etapas descritas nos próximos parágrafos.

Inicialmente, faremos uma leitura dos principais estudos filológicos de J. R. R. Tolkien, como os ensaios “*Beowulf: the Monsters and the Critics*” (*Beowulf: os monstros e os críticos*),²⁷ “Sobre histórias de fadas” e o prefácio a sua tradução de *Sir Gawain and the Green Knight e Pearl*. Mediante essas leituras procuraremos levantar as principais questões formais e temáticas que preocupavam o autor.

Em um segundo momento, a obra *O senhor dos anéis* será analisada tendo em vista os gêneros literários. A escolha da abordagem da obra por esse viés decorre do próprio modo de análise do autor como estudioso da literatura, que busca, em primeiro lugar, determinar a natureza do texto e não tentar, simplesmente, encaixá-lo em padrões mais ou menos preestabelecidos. Uma das principais questões a serem discutidas em relação a esse tópico é se a epopeia tolkieniana inaugurou ou não um novo gênero – apesar de seu estilo e formas por vezes arcaizantes. Nessa discussão cabem aspectos como o caráter enciclopédico do texto, bem como a sua absorção e a sua conciliação de diferentes gêneros ou escolas, os quais em princípio parecem opostos, como é o caso do estilo realista em junção com um conteúdo de caráter predominantemente maravilhoso.

Para abordar essas questões utilizaremos principalmente as teorias dispostas em *A anatomia da crítica* (1973) de Northrop Frye, os textos teóricos do próprio J. R. R. Tolkien, a fortuna crítica já existente sobre o autor e também os trabalhos de André Jolles, que se dedica às formas simples, como os contos de fadas, a saga e o mito, complementando a teoria de Northrop Frye.

Devemos, porém, deixar bem claros os limites e os objetivos dessa tarefa, pois não se trata de rastrear influências ou determinar as origens

27 Ainda sem tradução publicada em português.

do gênero ao qual pertence a obra tolkieniana ou quais obras a influenciaram, algo que conduziria a um trabalho de pesquisa imenso, ademais já empreendido por diversos autores e com diferentes resultados. Ao contrário, nosso propósito é, por meio de teorias literárias existentes sobre o assunto, determinar de que forma diferentes estilos, temas e gêneros se combinam para formar o que Jared Lobdell (2005) chama de “*Tolkienian Fantasy*” (fantasia tolkieniana).

1

OS ESTUDOS FILOLÓGICOS DO PROFESSOR TOLKIEN

Conforme já se disse na Introdução, há uma relação íntima entre os estudos filológicos do professor Tolkien e sua obra literária. Uma das características mais proeminentes desses estudos é que eles são conduzidos sempre sob a perspectiva do leitor moderno e não buscam, em primeira instância, o significado antigo dos textos, isto é, o que o autor quis dizer aos seus contemporâneos ou algo similar. Seu interesse não é apenas colecionar essas narrativas antigas (histórias, lendas, poemas etc.), mas mostrar e trazê-las como obras relevantes, vivas e com apelo ainda efetivo, capaz de comover o leitor atual.

É importante notar o modo como a sua postura de filólogo e crítico, de trazer ao leitor moderno a importância e poeticidade dos textos antigos, refletiu-se em sua obra literária, de modo que com a publicação dos escritos sobre a Terra-média surgiu também um renovado interesse pelas antigas sagas islandesas, mitologias nórdicas, contos de fadas das mais diversas origens, especialmente os celtas, ou ainda por textos como *Beowulf*, *Kalevala* ou *Das Nibelungenlied* (a canção dos Nibelungos), entre outros. Tolkien, assim, foi bem-sucedido, não apenas como autor, mas também como filólogo, na sua missão de preservar, tornar disponível e manter vivo o interesse nesse material.

Beowulf: os monstros e os críticos

“*Beowulf: the Monsters and the Critics*” é até hoje um dos mais importantes estudos dedicados àquele poema, escrito em inglês antigo. Conforme sugere o título, o objetivo do ensaio é exatamente confrontar as críticas negativas feitas ao texto poético, especialmente as concernentes aos monstros – Grendel, a mãe de Grendel e o dragão –, ressaltando as suas qualidades e, principalmente, mostrando de onde vêm os equívocos que conduziram alguns críticos a uma valoração negativa da obra.

O filólogo de Oxford, porém, não faz uma análise do texto, separando cada um de seus elementos à maneira estruturalista; em vez disso, mantém-se fiel a um princípio futuramente expresso por Gandalf em *O senhor dos anéis*: “É aquele que quebra uma coisa para descobrir o que ela é abandonou o caminho da sabedoria” (Tolkien, 2002b, p.269).¹ Aproveitando-nos de uma alegoria, podemos dizer que a postura de Tolkien seria semelhante à do estudante de arquitetura frente a um templo antigo. Ele não pode derrubá-lo sem que restem apenas escombros para serem analisados, pedras ou tijolos, ou ainda, somente seus pedaços, dissociados do todo e sem exercer mais função alguma. Apesar disso, pode avaliar como o monumento foi construído, sua estrutura, adivinhar sua utilidade e ainda apreciar a beleza que foi capaz de resistir ao tempo. É somente analisando o todo, a forma e o conteúdo, o signifiante e o significado juntos, que se pode esperar entender um poema em sua completude. Uma forma vazia não significaria nada, assim como um conteúdo separado de sua expressão formal não seria um objeto interessante para a análise poética. Nesse sentido, o postulado de Gandalf torna-se relevante para o trabalho de crítica literária.

Segundo Tolkien, as primeiras tentativas de abordagem do poema *Beowulf* deram-se principalmente por meio da história, filologia, arqueologia e mitologia, sem contudo haver um estudo crítico que buscasse entender o texto como um texto literário. Daí surgiu, even-

1 “*And he that breaks a thing to find out what it is has left the path of wisdom*” (Tolkien, 1966a, p.290).

tualmente, a maior parte das críticas, como a de que o assunto central do poema é algo menos importante e de que feitos maiores e mais instigantes historicamente teriam sido deixados na periferia do texto. Essas críticas, certamente, provêm daqueles que de modo algum estão interessados em poesia. Contudo, sendo *Beowulf*, de fato, um poema, não haveria motivos para não tratá-lo como tal.

O fato de o poema ter atraído mais atenção enquanto relato histórico talvez se deva, exatamente, a um recurso poético: a citação de outros eventos e fatos que dão uma impressão de maior profundidade e amplitude do universo relatado.

A ilusão de perspectiva e verdade históricas que fez *Beowulf* parecer uma fonte tão atraente é em larga medida um produto da arte. O autor empregou um senso histórico instintivo – de fato, uma parte do temperamento inglês antigo (e não desligado de sua reputada melancolia), da qual *Beowulf* é a expressão suprema; mas ele usou isso com um objetivo poético, não histórico. Os amantes da poesia podem estudar a arte em segurança, mas aqueles que procuram por história devem estar atentos para que o *glamour* da *Poesis* não os domine. (Tolkien, 2006c, p.7, tradução nossa)²

Se a ilusão de historicidade se deve a um recurso poético, é bastante natural pensar que o poema deva, de fato, ser tratado e estudado como um poema. Além disso, deve-se considerar também que ele não existiu isoladamente em sua época, de modo que deveria haver ainda outros textos dedicados a temas que, nesse caso, são periféricos. O autor de *Beowulf* é um criador de mundos que se utiliza de elementos históricos para criar uma ilusão de profundidade.

Outra crítica comum, à qual Tolkien se contrapõe, é quanto à presença de monstros no poema, que seriam herança de certo passado

2 “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 – a part indeed of the ancient English temper (and not unconnected with its reputed melancholy), of which *Beowulf* is a supreme expression; but he has used it with a poetical and not an historical object. The lovers of poetry can safely study the art, but the seekers after history must beware lest the glamour of *Poesis* overcome them”.

selvagem, fantasia de um povo bárbaro, muito pouco estimulante para o gosto sério, sóbrio e esclarecido do homem moderno. W. P. Ker, citado por Tolkien, compara o herói Beowulf com Hércules e Teseu, considerando que na história deles havia algo mais que a luta contra monstros, ao passo que o relato da vida de Beowulf contém somente três episódios importantes: a luta contra Grendel, a luta contra a mãe de Grendel e a luta final contra o dragão, na qual o herói também perece. Dessa forma, considera Ker, o tom elevado e nobre do poema teria sido gasto sobre um tema banal, se não infantil.

Nesse ponto, surge algo que, à primeira vista, parece uma simples questão de gosto: mais precisamente, o julgamento de que os monstros de *Beowulf* não passariam de matéria barata, algo inadequado para um estilo elevado. Tolkien (ibidem, p.13-4) faz uma comparação até um tanto caricata ao dirigir a atenção para a figura do autor – e especialmente para a influência que um autor consagrado tem sobre a valoração de um texto:

Contudo, há que se reconhecer que esse talento poético foi inteiramente desperdiçado com um tema não proveitoso: como se Milton tivesse recontado a história de João e o pé de feijão em versos nobres. Mesmo se Milton tivesse feito isso (e ele talvez tenha feito pior), eventualmente deveríamos fazer uma pausa para avaliar se o tratamento poético não teria tido algum efeito sobre o tema trivial; que alquimia teria sido realizada sobre o reles metal; se ele realmente permaneceria reles ou trivial quando ele tivesse terminado. O tom elevado e o senso de dignidade bastam como evidência em *Beowulf* da presença de uma mente altiva e voltada à reflexão. Ter-se-ia dito que é improvável que tal homem escrevesse mais de três mil versos (lavrados com grande esmero) sobre um assunto que não é realmente digno de uma atenção séria; que permanecesse raso e barato, quando ele tivesse terminado.³

3 “Yet this poetic talent, we are to understand, has all been squandered on an unprofitable theme: as if Milton had recounted the story of Jack and the Beanstalk in noble verse. Even if Milton had done this (and he might have done worse), we should perhaps pause to consider whether his poetic handling had not had some effect upon the trivial theme; what alchemy had been performed upon the base metal; whether indeed it remained base or trivial, when he had finished with it. The high tone, the

Como se pode notar, a discussão sobre o poema *Beowulf* e seu valor literário se dá em torno de dois tópicos: forma e conteúdo, ou antes, a adequação de um a outro. Ao contrário de alguns críticos, J. R. R. Tolkien procura, primeiramente, entender quais são os elementos constituintes do poema, o seu contexto de produção, o tipo de verso escolhido, o ritmo (ou não ritmo) da narrativa e o significado dos monstros dentro do poema. Contudo, ele não procede assim com o objetivo de determinar o que o poema dizia aos leitores ou ouvintes daquela época, mas procura antes ressaltar as qualidades e a importância da obra para os leitores atuais, utilizando-se da história, da filologia e da mitologia como ferramentas para “atualizar” o poema e mostrá-lo ainda significativo para o leitor moderno.

Tolkien explica que *Beowulf* (ou seu motivo) não pode ser considerado apenas como um conto popular oriundo de um passado pagão obscuro. Seu autor do manuscrito datado do século X era, provavelmente, um homem cristão e instruído, que por uma via erudita teve de buscar conhecimentos sobre as lendas e mitos pagãos. Ou seja, trata-se de alguém que não cresceu no ambiente dessas lendas, mas que adquiriu um conhecimento – mais poético que científico – sobre as lendas e histórias de seus antepassados pelo estudo. Porém, esse autor olhava com admiração e respeito para essa tradição antiga, cujas narrativas provavelmente ainda lhe despertavam algum sentimento. Por esse motivo, ele buscou fundir (misturar de maneira coerente) – e não confundir – os dois universos, o antigo e o novo, o pagão e o cristão; um trabalho realizado por meio de uma reflexão bastante profunda.

Voltando sua atenção aos monstros, Tolkien nota que há, nas mitologias do norte, poucas histórias que falam sobre dragões. Ele menciona que existiriam apenas dois casos: Fáfnir (morto por Siegfried) e o dragão de *Beowulf*. Ao colocar o herói como um matador de dragões, o poeta demonstra ter sido cuidadoso na escolha do inimigo, permi-

sense of dignity, alone is evidence in Beowulf of the presence of a mind lofty and thoughtful. It is, one would have said, improbable that such a man would write more than three thousand lines (wrought to a high finish) on matter that is really not worth serious attention; that remains thin and cheap when he has finished with it”.

tindo que sua personagem fosse comparada a Wælsing,⁴ o matador de dragões e príncipe dos heróis do norte. Além disso, Tolkien (ibidem, p.16) ressalta que há, ainda hoje, certo apelo na imagem do dragão:

Um dragão não é uma fantasia vã. Quaisquer que sejam suas origens, na realidade ou na invenção, o dragão na lenda é um potente produto da imaginação do homem, mais rica em significado do que seu túmulo é em ouro. Mesmo hoje (a despeito dos críticos), pode-se encontrar homens que não ignoram as lendas e histórias trágicas, que ouviram sobre heróis e inclusive os conheceram, que ainda podem ser tomados pela fascinação com o monstro.⁵

É esse apelo, essa fascinação, que empurra a personagem para o campo do mito. Quando Beowulf vence uma criatura produzida pela imaginação – um monstro ou um dragão – ou é morto por ela, é como se também ele fosse transportado para a mesma esfera imaginária e mítica:

Mas para o significado universal que é atribuído às aventuras de seu herói, é um encarecimento e não uma detração; aliás, é necessário que seu inimigo final não deva ser algum príncipe sueco ou um amigo traiçoeiro, mas um dragão: uma coisa feita pela imaginação para esse exato propósito. Em nenhum lugar, um dragão surge tão precisamente onde deveria. Mas se o herói é aniquilado por um dragão, então certamente ele deveria alcançar sua glória antecipada por derrotar um inimigo de estatuto similar. (ibidem, p.31)⁶

4 Siegfried e Wælsing são variações do nome de uma mesma personagem em diferentes tradições, respectivamente na tradição germânica e na de língua inglesa, considerando suas variações arcaicas. Também pode ser chamado de Sigurðr ou Sigurd.

5 “A dragon is no idle fancy. Whatever may be its origins, in fact or invention, the dragon in legend is a potent creation of men’s imagination, richer in significance than his barrow is in gold. Even today (despite the critics) you may find men not ignorant of tragic legend and history, who have heard of heroes and indeed seen them, who yet have been caught by the fascination of the worm”.

6 “But for the universal significance which is given to the fortunes of its hero it is an enhancement and not a detraction, in fact it is necessary, that his final foe should be not some Swedish prince, or treacherous friend, but a dragon: a thing made by

Mas não há somente o dragão em *Beowulf*, há também Grendel e sua mãe, criaturas devoradoras de homens que aterrorizavam os domínios do rei Hrothgar. No poema, a sua origem é explicada da seguinte forma:

E assim os seres e todas as tribos
viveram por muito tempo, alegres e felizes
e abençoadas até que o demônio inimigo
seus crimes perpetrasse. Grendel era
o seu nome: aquele que nos pântanos e
pauis tenebrosos vegetava – repto e
desespero de todo rei. Desde priscas eras
lá medrava maléfica e infeliz criatura,
no antro de demônios peçonhentos, choldra
amaldiçoada pelo Senhor – todos banidos,
descendentes de Caim que assassinou seu irmão.
Vingado foi Abel pela Lei de Deus que
expulsou o assassino pelo pecado perpetrado
contra a raça humana – o Senhor dos Céus.
Foi ele o germe cautério de todos os
monstros, gigantes, duendes e gnomos – horda
ignota que desde os primórdios luta contra
o Senhor Eterno. Mas ele lhes deu castigo
merecido! (Anônimo, 1992, p.35)

O trecho citado encontra-se logo no início do poema e já dá uma clara noção da fusão do universo cristão e do paganismo dos povos do norte. Faz-se aqui necessária uma clara distinção entre o paganismo nórdico e mediterrâneo, pois há uma grande diferença entre as duas visões de mundo, sobretudo no que concerne aos monstros.

Conforme explica Tolkien, para os povos mediterrâneos, um monstro, como o Ciclope, por exemplo, a despeito de todas as atrocidades que possa cometer, pode ainda ser protegido por um deus, no caso,

imagination for just such a purpose. Nowhere does a dragon come in so precisely where he should. But if the hero falls before a dragon, then certainly he should achieve his early glory by vanquishing a foe of similar order”.

Poseidon. Ferir ou matar um monstro que é protegido por um deus é, nesse caso, o mesmo que ofender o próprio deus.

Os deuses, por sua vez, encontram-se em uma posição superior aos humanos: são seres imortais. Nesse sentido, apesar de muitas vezes demonstrarem sentimentos humanos como paixão, ódio e inveja, os deuses olímpicos são menos humanos e mais divinos, ou seja, são elevados, imponentes, inescrutáveis. Estão, de certa forma, fora do Tempo, alheios a eventos intrinsecamente humanos como o envelhecimento e a morte.

Tolkien mostra que no paganismo nórdico e na forma religiosa que chegou à Inglaterra acontece algo diverso. Há outra visão de mundo, na qual tanto deuses quanto homens são condenados a um fim último. Deuses e homens compartilham a característica fundamental da mortalidade; ambos lutam do mesmo lado contra os monstros, representantes do caos.

“Os deuses nórdicos [...] têm uma extravagância exultante em sua sanha guerreira que os torna mais parecidos com os titãs do que com os deuses olímpicos; *somente eles estão do lado certo, embora não seja esse o lado que vence. O lado vencedor é o Caos e a Irrracionalidade*” – mitologicamente, os monstros – “*mas os deuses, que são derrotados, pensam que a derrota não é refutação*”. E em sua guerra, os homens são seus aliados escolhidos, capazes, quando heroicos, de participar em sua “resistência absoluta, perfeita, porque sem esperança”. (Tolkien, 2006c, p.21, tradução nossa)⁷

Nesse universo pagão não há um modo de escapar da destruição final, e a existência, seja em forma de deus, seja de humano, tem o fim como única certeza. Há, aqui, uma percepção de *tempo finito* que não há na mitologia mediterrânea. Não há o eterno e imutável. O que existe

7 “‘*The Northern Gods [...] have an exultant extravagance in their warfare which makes them more like Titans than Olympians; only they are on the right side, though it is not the side that wins. The winning side is Chaos and Unreason’ – mythologically, the monsters – ‘but the gods, who are defeated, think that defeat no refutation’. And in their war men are their chosen allies, able when heroic to share in this ‘absolute resistance, perfect because without hope’*”.

é uma constante luta, na qual se busca certa glória, apesar da certeza do fracasso. Essa luta contra o caos, que vai além de quaisquer expectativas de vitória, é vista por Tolkien por meio do que ele chama de “Teoria da Coragem”, ou seja, a vontade de enfrentar qualquer desafio com coragem e ousadia, tendo como única esperança um dia ser lembrado pelos seus feitos ou, como se lê no próprio poema *Beowulf*,

Assim como todos
 nós devemos um dia partir desta vida na
 terra, temos então que conquistar a glória –
 se pudermos – antes da morte; o cavaleiro
 corajoso será lembrado somente pela sua
 ousadia. (Anônimo, 1992, p.81)

Há, portanto, em *Beowulf*, um forte sentimento sobre a passagem do tempo e a ideia de mortalidade: “*Beowulf* não é, então, precisamente o herói de uma tradição heroica. [...] *Ele é um homem, e isso para ele e para muitos já é tragédia suficiente*” (Tolkien, 2006c, p.18, tradução nossa).⁸ Por causa desses temas, da morte e da passagem do tempo, o poema assume um estilo tão elevado. Não é uma simples história romanesca, em que um herói enfrenta e derrota alguns monstros, mas uma homenagem reflexiva a um homem que luta, consciente de seu destino final.

Sendo os monstros os representantes do caos e da catástrofe derradeira, símbolos da não eternidade (em função de um processo de cristianização do mito), eles vêm a se tornar a figuração do próprio mal. Ora, o deus cristão é o oposto dos monstros, significando a eternidade e perfeição. Assim, *Beowulf* não se encontra tão distante do imaginário medieval cristianizado; seu herói é quase um cavaleiro cristão típico. Por um lado, ele busca a sua própria glória antes do fim, mas, por outro, ele luta contra o próprio mal.

Da noção da mortalidade e do sentimento da passagem do tempo deriva também a estrutura do poema. Segundo Tolkien, *Beowulf* não

8 “*Beowulf* is not, then, the hero of an heroic lay, precisely. [...] He is a man, and that for him and many is sufficient tragedy”.

é composto como uma canção, tampouco como uma narrativa. Não é um épico.⁹ Ele é mais como uma obra de alvenaria, um memorial, dividido em dois blocos contrastantes: o primeiro, mostrando os feitos do herói na juventude; o segundo, a luta contra o dragão e a morte de ambos. Diante da constatação do fim inexorável, só resta ao poeta dispensar um tratamento elevado ao tema.

Voltando à figura do poeta autor de *Beowulf*, Tolkien considera o poema também de um ponto de vista histórico e cultural. A fusão de elementos provenientes de uma cultura pagã antiga com uma nova religião (que, em última instância, representam visões de mundo opostas) seria uma tentativa de recuperação ou reabilitação daquele passado. Assim, a visão de um tom melancólico e pessimista sobre a finitude da existência humana, dos deuses e do universo converte-se, também, em uma constatação sobre o fim de um sistema de crenças, costumes, hábitos, enfim, de toda uma cultura.

Sir Gawain and the Green Knight e Pearl

Em 1975, Christopher Tolkien publicou a tradução elaborada por J. R. R. Tolkien de três poemas escritos em inglês médio: *Sir Gawain and the Green Knight*, *Pearl* e *Sir Orfeu*. O volume é acompanhado de uma breve introdução, também organizada por Christopher, com base em anotações e entrevistas dadas por seu pai, na qual Tolkien fala sobre os dois primeiros poemas.

9 Deve-se ressaltar que Tolkien desconsidera o caráter narrativo do poema, tratando-o como duas imagens contrastantes, dois retratos do herói, um em sua juventude e outro na velhice. Por esse motivo, ele afasta *Beowulf* do gênero épico, considerando-o, com ressalvas, uma elegia. Entretanto, a própria linearidade da linguagem obriga o poema a desenvolver-se de modo narrativo, o que poderia torná-lo um épico. A questão principal, porém, é que é difícil encaixar o poema em gêneros determinados a partir das literaturas clássicas greco-latinas, visto que ele se desenvolve, embora não sem influências mediterrâneas, a partir de outra tradição.

Sir Gawain and the Green Knight e *Pearl* encontram-se em um mesmo manuscrito e são, provavelmente, obras de um mesmo poeta, cujo nome foi esquecido. Era um poeta do século XIV, contemporâneo de Chaucer, mas que, ao contrário deste, vivia longe de Londres, onde veio a tornar-se moda um estilo mais elegante, carregado de influências francesas e italianas. O autor desses poemas seria um habitante de West Midlands, um lugar muito menos povoado e mais conservador. Esse poeta participou do que Tolkien chama de *alliterative revival*, uma tendência do século XIV de tentar reviver a métrica do inglês antigo em uma forma mais moderna; desse modo, cria-se também uma espécie de linguagem poética, que não só se utiliza de uma medida e forma estranhas, arcaizantes, mas que também incorpora palavras que não eram usadas no cotidiano, palavras de uso exclusivamente literário. Por isso, a linguagem do poema soa mais dura e obscura quando comparada à linguagem de Chaucer, por exemplo, e teria tornado-se quase incompreensível ao leitor do século XX, daí a necessidade da sua tradução, justifica-se o filólogo.

Para Tolkien, uma das maiores qualidades desse poeta é a sua habilidade em tecer uma trama com fios de diversas fontes, dando a ela uma textura peculiar. A história de *Sir Gawain*, por exemplo, já é interessante em si mesma: “É uma história romanesca, um conto de fadas para adultos cheio de vida e cor [...] bom cenário, diálogos urbanos e com graça e uma narrativa habilmente ordenada” (Tolkien, 1980, p.4, tradução nossa).¹⁰ Por esse motivo, ela se transforma em um bom veículo para uma determinada moral, construída de acordo com a ideologia cristã.

Dessa forma, ao longo da narrativa é criado um contraste entre o cavaleiro Sir Gawain, devoto da Virgem, cuja perfeição é simbolizada no pentagrama que ele carrega em seu escudo, e os costumes de sua época, dentre eles o do amor cortês, que via o adultério, por exemplo, com certa permissividade. O poema é todo sobre este cavaleiro, revelando seu caráter e seus códigos de conduta e, sendo o cavaleiro uma figura apresentada de forma crível, deve-se ressaltar que ele representa vários ideais de comportamento que não são estranhos ao homem de hoje:

10 “It is a romance, a fairy-tale for adults, full of life and colour [...] good scenery, urbane or humorous dialogue, and a skillfully ordered narrative”.

O “universo maravilhoso” pode, com sua estranheza e perigo, alargar a aventura, tornando o teste mais tenso e mais potente; mas Gawain é apresentado como uma pessoa viva e crível, e tudo o que ele pensa, ou diz, ou faz, deve ser seriamente considerado, como se fosse do mundo real. Seu caráter é definido de modo a torná-lo peculiarmente adaptado aos sofrimentos agudos da aventura à qual ele é destinado. (ibidem, p.6)¹¹

O tema do poema é a recusa do adultério e suas implicações morais e religiosas. Esse tema também aparece de forma menos explícita no *Troilus and Criseyde* (Troilo e Créssida) de Chaucer, o que nos sugere ser um tema importante para a época.

De uma forma semelhante ao que ocorre em *Beowulf*, Tolkien ressalta em *Sir Gawain and the Green Knight* o contraste entre duas tradições: uma mais antiga, de costumes pagãos, e outra mais nova e cristã. Porém, se o poeta de *Sir Gawain e Pearl* é realmente o mesmo, o sentimento dele é muito diferente do poeta de *Beowulf*. Ele seria mais convictamente cristão e não sentiria tanto pesar pelo desaparecimento das histórias e da cultura da Antiguidade. Contudo, pode-se observar em ambos o esforço de unir, em um mesmo poema, o velho e o novo, ainda que dissonantes.

A temática e a construção de *Pearl* são bem diferentes do que encontramos em *Beowulf* e *Sir Gawain and the Green Knight*. As primeiras tentativas de interpretação do poema tratam-no como uma elegia para uma criança morta. Essa criança seria a filha do poeta e lhe apareceria em um sonho, transmitindo-lhe um conteúdo de caráter doutrinário cristão.

Por esse motivo, o poema foi interpretado como uma alegoria ou um tratado teológico em versos, de modo que a criança apresentada no texto foi tida, também, como um símbolo da virgindade e da pureza. Em relação a esse aspecto Tolkien manifesta algo fundamental

11 “The ‘Faerie’ may with its strangeness and peril enlarge the adventure, making the test more tense and more potent, but Gawain is presented as a credible, living person; and all that he thinks, or says, or does, is to be seriously considered, as of the real world. His character is drawn so as to make him peculiarly fitted to suffer acutely in the adventure to which he is destined”.

não só sobre o poema em questão, mas também para a interpretação de seus próprios textos literários, que é a sua distinção entre símbolo e alegoria.¹²

Uma clara distinção entre “alegoria” e “simbolismo” pode ser difícil de manter, mas é adequado, ou pelo menos útil, limitar alegoria à narrativa (mesmo que curta) de eventos, e simbolismo ao uso de sinais visíveis de coisas para representar outras coisas ou ideias. [...] Para ser uma “alegoria”, um poema deve, como um todo e com uma alta consistência, descrever em outros termos algum evento ou processo; a narrativa inteira e todos os seus detalhes significativos devem concordar e trabalhar juntos para este fim. [...] Mas uma descrição alegórica de um evento não torna este evento em si alegórico. (ibidem, p.10-1)¹³

À primeira vista parece não haver uma distinção clara entre símbolo e alegoria, senão a sua abrangência, de modo que a alegoria deveria “se apossar” do significado de todo o texto, enquanto o símbolo revestiria alguns elementos do texto, como objetos ou personagens, de um estofado de múltiplos significados. No caso de *Pearl*, Tolkien afirma que não é possível construir uma alegoria, pois nem todos os elementos do texto podem ser colocados sob uma única interpretação. Na base da interpretação devem estar as referências à criança e suas relações com o sonhador. Esses são os “fatos” do texto e nada a mais.

12 No campo das artes e das teorias relacionadas a elas, a distinção entre os conceitos de *símbolo* e *alegoria* criou uma discussão que persiste desde tempos já bastante afastados, tendo sido, por exemplo, um tema de grande importância no século XVIII e no início do XIX. Aqui, os termos são tratados sem toda essa carga histórica que naturalmente os acompanha, sendo registrados e definidos unicamente da forma que J. R. R. Tolkien definiu e usou, que é uma forma consideravelmente mais simples e menos ambígua.

13 “A clear distinction between ‘allegory’ and ‘symbolism’ may be difficult to maintain, but it is proper, or at least useful, to limit allegory to narrative, to an account (however short) of events; and symbolism to the use of visible signs of things to represent other things or ideas. [...] To be an ‘allegory’ a poem must as a whole, and with fair consistency, describe in other terms some event or process; its entire narrative and all its significant details should cohere and work together to this end. [...] But an allegorical description of an event does not make that event itself allegorical”.

Quando se observa a relação entre a criança e seu pai, nota-se uma curiosa e significativa inversão: “E parece ter um significado especial, nessa situação, que a lição doutrinal dada pela virgem celestial venha de alguém que não teria a sabedoria sobre as coisas terrenas para aquele que seria seu professor e instrutor na ordem natural [do mundo]” (ibidem, p.13).¹⁴ Se há algo a ser ensinado, há também uma função pedagógica no poema, e é importante o modo como se chega a esse ensinamento que, no caso, tem uma origem divina.

Os relatos de viagens ou visões são uma convenção, um dispositivo literário fortemente associado com um espírito moral e didático, herdado da Antiguidade clássica e ainda efetivo no tempo em que o poema foi concebido:

Narrativas do passado reivindicavam sua grave autoridade, e narrativas sobre coisas novas, ao menos uma testemunha ocular, o autor. Essa era uma das razões para a popularidade das visões: elas permitiam que as maravilhas fossem colocadas dentro do mundo real, ligando-as com uma pessoa, um lugar, um tempo, enquanto supriam-nas com uma explicação nas fantasias do sono, e uma defesa contra as críticas na notória ilusão dos sonhos. Assim, mesmo a alegoria explícita era usualmente apresentada como uma coisa vista durante o sono. (ibidem, p.14)¹⁵

Naquele tempo, os homens realmente acreditavam que alguma verdade divina poderia ser revelada em sonho. Nesse caso, o sonho adquire um estatuto semelhante ao do testemunho ocular, admitindo, assim, que certos eventos maravilhosos participem da narrativa, como a aparição da menina morta. Dessa forma, todo o relato do sonho e,

14 “*And there seems to be a special significance in the situation where the doctrinal lesson given by the celestial maiden comes from one of no earthly wisdom to her proper teacher and instructor in the natural order*”.

15 “*Tales of the past required their grave authorities and tales of new things at least an eyewitness, the author. This was one of the reasons for the popularity of visions: they allowed marvels to be placed within the real world, linking them with a person, a place, a time, while providing them with an explanation in the phantasies of sleep, and a defence against critics in the notorious deception of dreams. So even explicit allegory was usually presented as a thing seen in sleep*”

principalmente, seu conteúdo assumem um estatuto de verdade, capazes de provocar no sonhador ou nos ouvintes uma mudança de atitude sob a perspectiva religiosa. Então, o pai conforma-se com a morte da filha, resignando-se diante da vontade divina, tendo como consolo a possibilidade de reencontrá-la num plano superior. *Pearl* é, de fato, um poema doutrinário com um argumento sobre a salvação – mas não é alegórico, nem somente um tratado teológico.

* * *

Tais são os principais aspectos dos mais importantes estudos de J. R. R. Tolkien acerca de textos antigos, escritos em inglês antigo e médio. Por intermédio desses estudos é possível notar quais foram as preocupações centrais do autor que nortearam o desenvolvimento de sua obra.

No estudo sobre *Beowulf*, destaca-se o tema da finitude, que se estende desde a esfera divina, englobando toda uma civilização e cultura e, enfim, recaindo sobre o indivíduo. Ao falar sobre *Beowulf* e *Sir Gawain and the Green Knight*, há a valorização do processo de fusão de duas culturas, duas visões de mundo opostas, em um poema único e coeso. A esse propósito, observa-se que não é possível deixar de notar uma preocupação semelhante na maneira modernista de tratar a arte, que olha de forma reflexiva para o passado, mas principalmente na obra do próprio Tolkien, em especial *O senhor dos anéis*, que é o relato sobre o fim de uma era. Tanto *Beowulf* quanto *Sir Gawain and the Green Knight* são poemas de uma época limite, um ponto de virada, em que algo desaparece para o surgimento do novo. Por fim, nos comentários de Tolkien sobre *Pearl*, ressalta-se a sua visão sobre a questão da alegoria e do simbolismo e das formas de representação da realidade e do maravilhoso.

Esse breve sumário dá uma noção da abrangência do pensamento tolkieniano. Diante disso, não há como tratá-lo como um mero criador de mundos alheio a questões estéticas, históricas ou humanas. Tolkien mostra-se um estudioso e um autor atento, e seu olhar dirige-se à forma e ao conteúdo, ao significante e ao significado, ao passado e ao presente, à tradição e às novas possibilidades de criação.

Entretanto, é o ensaio “Sobre histórias de fadas” que se tornou o mais importante dos escritos filológicos tolkienianos, não exatamente por seu valor como estudo crítico sobre os contos de fadas, como acontece com “Beowulf: the Monsters and the Critics”, mas por conter, de forma um pouco mais explícita, o seu pensamento sobre a Fantasia (*Fantasy Novel*) e sua função.

Sobre histórias de fadas

“Sobre histórias de fadas” foi concebido originalmente como uma palestra sobre a coletânea de contos de fadas de Andrew Lang, sendo posteriormente publicado no volume *Essays Presented to Charles Williams* (1947) e mais tarde reeditado no volume *Tree and Leaf* (1964), juntamente com o conto “Folha por Niggle”. Sobre esse ensaio, Tolkien afirma explicitamente que ele deverá interessar também aos apreciadores de *O senhor dos anéis*. Dada essa referência direta a sua maior obra literária, esse ensaio é considerado o mais importante para o entendimento dos escritos literários do professor de Oxford e frequentemente lido como uma espécie de poética do autor, já que fala sobre a arte narrativa do ponto de vista de sua forma e função. Ressaltamos, porém, que Tolkien não fala diretamente de sua obra.

O ensaio é organizado de modo a tentar responder três questões básicas: 1) o que são histórias de fadas, 2) qual é sua origem e 3) para que servem.

O autor explora diversas tentativas de definição para histórias de fadas, constatando inicialmente a insuficiência do dicionário de língua inglesa – problema semelhante ocorre em língua portuguesa com o termo conto de fadas –, que não contém o termo *faery-story*, apenas *faery-tale*, que é definido como: “(a) um conto sobre fadas ou em geral uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível e (c) uma falsidade” (Tolkien, 2006b, p.10).¹⁶ Tolkien

16 “(a) a tale about fairies, or generally a fairy legend; with developed senses, (b) an unreal or incredible story, and (c) a falsehood” (Tolkien, 2006c, p.110).

considera a primeira definição restrita demais. Nem todos os contos ou histórias de fadas têm fadas ou elfos como personagens.

Há primeiramente um problema na definição do que seriam as fadas. Através dos anos desenvolveu-se a concepção das fadas como seres com poderes mágicos (sobrenaturais) e com grande influência sobre a atividade humana, criaturas aladas e de estatura diminuta. Tolkien observa, primeiramente, que as fadas seriam seres mais naturais que os homens. Elas não estão acima da natureza, mas sim, mais próximas dela. O homem, e principalmente o homem moderno, é que se tornou sobrenatural, e se vê agora como estranho à natureza. E, talvez, exatamente por essa maior proximidade com o natural é que as fadas pareçam seres mágicos.

Tolkien discorda também da representação desses seres em forma diminuta. Essa forma de criaturas pequenas e aladas, vivendo em meio a flores e arbustos, seria uma tentativa de racionalização do mito. Além disso, essa representação diminutiva, na verdade, não teria qualquer relação direta com o universo das histórias de fadas. Ora, é exatamente sobre esse universo de que tratam as histórias de fadas: *Faërie* ou, como traduzido em português por Ronald Kyrmse no volume *Sobre histórias de fadas* (ibidem), o Belo Reino:

[Eu] Disse que o sentido de “histórias sobre fadas” era demasiado restrito. É restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, porque no uso corrente do termo as histórias de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas sim sobre o Belo Reino, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Belo Reino contém muitas coisas além de elfos, fadas, anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões. Contém oceanos, o Sol, a Lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós, os homens mortais, quando estamos encantados. (ibidem, p.15)¹⁷

17 “I said the sense ‘stories about fairies’ was too narrow. It is too narrow, even if we reject the diminutive size, for fairy-stories are not in normal English usage stories about fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being. *Faërie* contains many things besides elfes and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the

Histórias de fadas são, portanto, quaisquer histórias que resvalam em *Faërie*, o Belo Reino ou o Reino Perigoso, não importando se a finalidade dessa narrativa for moral, satírica ou apenas contar uma aventura. Não são histórias sobre fadas que, por sua vez, são raras e pouco interessantes. Mas *Faërie* não é um mundo completamente estranho ao nosso. Nele, não existem somente elfos, anões ou duendes; não é uma terra que pertence apenas aos seres mágicos. Pelo contrário, é antes um mundo mais próximo da Natureza. E quando “encantados”, podemos nos maravilhar com a Natureza e percebê-la como algo vivo, antes de ser possuída, dissecada e sistematizada em fórmulas, equações e atlas de anatomia – antes de tornar-se trivial.

Nota-se, porém, que há uma “magia” inerente a esse próprio reino. É algo que não pode ser descrito com palavras. É uma espécie de magia, afastada daquilo que hoje chamamos tecnologia. Ela não tem um fim prático no Mundo Primário, mas é capaz de satisfazer certos desejos humanos primordiais, como explorar as profundezas do espaço e do tempo ou entrar em comunhão com outros seres vivos.

A magia dessa forma de história não pode ser confundida com as histórias de viajantes¹⁸ nem explicada pelo artifício do sonho. Elas devem ser apresentadas como reais, “verdadeiras”. Por toda a narrativa, nada pode ser apresentado como ficção ou ilusão. Nesse ponto Tolkien menciona *Alice no país das maravilhas* (1862), de Lewis Carroll, com sua explicação de que todos os eventos teriam sido sonhados, como exemplo de uma história bem-sucedida, mas não uma história de fadas, o que não a excluiria, por exemplo, do gênero da Fantasia.

A fábula com animais também não deve ser aproximada das histórias de fadas, pois tende a tornar-se mera alegoria do comportamento humano. Há também animais que falam em *Faërie*, mas eles surgem com um propósito diferente. As fábulas de animais não são capazes de satisfazer nosso desejo de comunhão com os outros seres:

moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted” (Tolkien, 2006c, p.113).

18 Histórias de viajantes, aqui, poderiam ser entendidas como “histórias de pescador”, isto é, histórias que, supõe-se, não são completamente verídicas.

A compreensão mágica por parte dos homens das linguagens próprias dos pássaros, dos animais e das árvores, é isto o que está muito mais próximo dos verdadeiros objetivos do Belo Reino. Mas nas histórias que não envolvem nenhum ser humano – ou nas narrativas em que os heróis e heroínas são animais e os homens e mulheres, quando aparecem, são simples coadjuvantes – e principalmente naquelas em que a forma animal é apenas uma máscara sobre um rosto humano, um artifício do satirista ou do pregador, nessas histórias temos fábulas de animais e não histórias de fadas [...]. (ibidem, p.22)¹⁹

As origens das histórias de fadas são algo que Tolkien considera muito difícil de determinar e que provavelmente está ligado à própria origem da linguagem humana. O estudo de motivos isolados e recorrentes, do modo comumente feito pelos folcloristas, não é, de fato, suficiente para determinar essa origem. Além disso, Tolkien considera que cada forma de tratamento dada a um determinado tema não cria, na verdade, diferentes versões de uma mesma história. Para o professor, esse tipo de afirmação não é verdadeiro *em termos de literatura*, pois é exatamente o tratamento diferenciado do tema que garante o colorido, a atmosfera e os inclassificáveis detalhes individuais de cada narrativa.

Note-se que a posição de Tolkien é contrária às teorias de Propp (2006) em sua *Morfologia do conto maravilhoso*. Como já sugere o nome “morfologia”, o trabalho do estudioso russo será essencialmente sobre as formas do conto de magia, voltando-se para a análise e organização das ações das personagens, chamadas *funções*, ignorando outros elementos significativos relacionados com cada ação: “No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber *o que* fazem os personagens. *Quem* faz algo e *como* isso é feito já são perguntas para um estudo complementar” (ibidem, p.21).

19 “The magical understanding by men of the proper languages of birds and beasts and trees, that is much nearer to the purposes of Faërie. But in stories in which no human being is concerned; or in which the animals are the heroes and heroines, and men and women, if they appear, are mere adjuncts; and above all those devices of the satirist of the preacher, in these we have beast-fable and not fairy-story” (Tolkien, 2006c, p.117).

Além das perguntas referentes a *quem e como*, ainda haveria a importante questão sobre o motivo de cada ação, o que torna evidente a falta de interesse pelo significado dentro dos estudos morfológicos. Contudo, para Tolkien, é exatamente no jogo entre forma e conteúdo que estaria a riqueza dos contos de fadas. Sob o ponto de vista do antropólogo ou do folclorista, a repetição de estruturas pode significar uma variação de um conto, mas para o crítico literário, cada materialização dessas estruturas corresponde a um conto novo e peculiar.

As histórias de fadas fariam parte de uma enorme e emaranhada “Árvore de Contos”, na qual cada folha mantém uma semelhança e uma diferença em relação às outras. A história dos contos é muito difícil de desmembrar e está intimamente ligada ao desenvolvimento da linguagem humana, como já foi dito. Diante disso, só se pode imaginar que há muito material antigo, nobre, elevado ou mesmo mítico nesse emaranhado.

Ao refletir sobre como esses contos chegaram até nós, da forma como nós os conhecemos, deve-se ter em mente três processos: a invenção, a difusão (empréstimo no espaço) e a herança (empréstimo no tempo). Desses três, Tolkien chama a atenção exatamente para o mais misterioso de todos, que é a *invenção* da narrativa e do maravilhoso por meio da linguagem, que não pode ser dissociada do próprio pensamento.

Diante disso, Tolkien (2006b, p.28) destaca o poder dos adjetivos:

Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou mágica do Belo Reino é mais potente. E isso não é de surpreender: tais encantamentos de fato podem ser vistos apenas como uma outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente que imaginou *leve*, *pesado*, *cinzento*, *amarelo*, *imóvel*, *veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se era capaz de fazer uma coisa, podia fazer a outra, e inevitavelmente fez ambas.²⁰

20 “But how powerful, how stimulating to the very faculty that produced it, was the invention of the adjective: no spell or incantation in Faërie is more potent. And that is not surprising: such incantations might indeed be said to be only another view of adjectives, a part of speech in a mythical grammar. The mind that thought of light,

Por meio dos adjetivos podemos atribuir qualidades às pessoas e coisas. Podemos, por exemplo, extrair o verde da grama e transferi-lo para uma face humana, ou podemos tingir toda uma floresta com folhas e flores douradas. Essa é uma forma de “fantasia”, na qual uma nova forma é criada, ou antes, segundo a terminologia tolkieniana, *subcriada*, visto que dificilmente surge algo completamente novo, sem qualquer relação de forma, textura, cor ou cheiro com os objetos existentes no mundo “real”, primário. A arte pressupõe certa dose de transformação do material inicial. Não é mera cópia da realidade, mas não deixa de ser proveniente dela.

É por meio dessa nova forma subcriada que surge *Faërie*, e o homem torna-se subcriador. E Tolkien afirma ainda que “assim, um poder essencial do Belo Reino é o de tornar visões de ‘fantasia’ imediatamente efetivas através da vontade” (ibidem, p.29).²¹

Deve-se notar que essas visões tanto deram origem a *Faërie* quanto às mitologias. Em geral afirma-se que houve um processo pelo qual as mitologias foram abrandadas até serem transformadas em contos populares ou serem subdivididas em “mitologia superior” e “mitologia inferior”. Porém, não há, de fato, uma diferença essencial entre elas.

Por meio dessa ligação com o mitológico e, portanto, com o religioso, o autor contempla três faces das histórias de fadas: a Mística, voltada ao sobrenatural; a Mágica, ligada à Natureza; o Espelho, voltado ao homem. A face predominante do Belo Reino é a Mágica, enquanto as outras aparecem com maior ou menor grau de relevância.

Entretanto, sendo a origem das histórias de fadas algo tão antigo e difícil de definir quanto a origem da linguagem humana, o efeito produzido, hoje, por coisas tão antigas, tal como elas se apresentam ao homem moderno, é uma das questões mais intrigantes:

heavy, grey, yellow, still, swift, also conceived of magic that would make heavy things light and able to fly, turn grey lead into yellow gold, and still rock into swift water. If it could do the one, it could do the other; it inevitably did both” (Tolkien, 2006c, p.122).

21 “*An essential power of Faërie is thus the power of making immediately effective by the will the visions of ‘fantasy’*” (Tolkien, 2006c, p.122).

Tais narrativas têm agora um efeito mítico ou total (não analisável), um efeito bastante independente das descobertas do Folclore Comparado, e que essa disciplina não consegue estragar nem explicar. Elas abrem uma porta para Outro Tempo e, se a atravessarmos, nem que seja por um momento, estaremos fora de nosso tempo, talvez fora do próprio Tempo. (ibidem, p.38-9)²²

Considerando esse efeito ou a sensação de que as histórias de fadas oferecem uma porta para Outro Tempo ou para fora do Tempo é que Tolkien falará das funções das histórias de fadas, em especial, sobre suas funções para o leitor de *hoje*.

Primeiramente, o autor ressalta que o gênero das histórias de fadas não é algo feito para crianças. Na verdade, as crianças não são uma espécie diferente de criatura, que deve receber algum tipo de cuidado diferenciado; pelo contrário, elas são membros normais da sociedade, ainda que imaturos. Assim como os adultos, nem todas gostam de histórias de fadas, por isso não se pode acreditar que os elementos fantasiosos desse tipo de literatura sejam algo que interesse ou atraia somente as crianças. O gosto pelo maravilhoso não diminui com o tempo e a separação das histórias de fadas do universo “adulto” só lhes foi prejudicial, resultando em coleções desordenadas, com os mais diferentes tipos de materiais reunidos sob um mesmo título, ou ainda adaptações de histórias que, na verdade, serviriam muito mais para agradar os adultos que propriamente as crianças.

Nesse ponto, Tolkien toca em um dos tópicos mais importantes de seu ensaio: a crença literária. Ela pouco tem a ver com a credulidade das crianças. A credulidade e especialmente a curiosidade das crianças é algo que se deve antes a sua inexperiência e à vontade de saber mais sobre o mundo, a certa voracidade, ao desejo pelo conhecimento e pelo crescimento rápido. Assim, quando perguntam se a história que

22 “Such stories have now a mythical or total (analyzable) effect, an effect quite independent of the findings of Comparative Folk-lore, and one which it cannot spoil or explain; they open a door on Other Time, and if we pass through, though only for a moment, we stand outside our own time, outside Time itself, maybe” (Tolkien, 2006c, p.128-9).

ouvem é verdadeira, o questionamento é tanto uma forma de procurar saber o que realmente existe no mundo quanto a necessidade de definir que tipo de literatura lhes é apresentado. O maravilhoso ou a impossibilidade de que alguma coisa exista ou aconteça no mundo real não estraga a crença literária.

Para Tolkien, a *literary belief* (crença literária), especialmente no que toca aos elementos maravilhosos, não está relacionada à “suspensão voluntária da incredulidade” (ibidem, p.43).²³ Note-se que, embora não desenvolva tanto a discussão sobre esse tema, o autor se utiliza da mesma expressão empregada por Samuel Taylor Coleridge em sua *Biographia Literaria* (publicada pela primeira vez em 1817) para legitimar o uso de elementos fantasiosos no universo da poesia, numa época em que a ciência se fazia cada vez mais presente e despia a natureza de todos os seus mistérios. Essa suspensão voluntária da incredulidade é o que Coleridge chama de *poetic faith* (fé poética): é como um acordo entre o poeta e o público em aceitar temporariamente como verdadeiro o que é dito no poema ou na narrativa. Não implica que o leitor seja como que absorvido pela literatura; ele permanece afastado, não encantado, mas alheio à arte. Tolkien afirma que “assim, essa suspensão pode ser um estado mental um tanto desgastado, roto ou *sentimental*, portanto tendendo ao ‘adulto’” (ibidem, p.44, grifo nosso).²⁴

Depois de considerar o efeito da presença de elementos antigos nas histórias de fadas, não parece que Tolkien se utilize da palavra “sentimental” de forma descuidada, pois ela remete ao ensaio de Friedrich Schiller, “*Über naive und sentimentalische Dichtung*” (sobre poesia ingênua e sentimental, publicado originalmente em 1795), no qual o poeta compara os modos de fazer poesia dos modernos com o dos antigos gregos. Em linhas gerais, há na poesia moderna a sensação de distanciamento da natureza e as tentativas de retorno a ela ocorrem sempre de modo artificial, indireto, sentimental. Não é possível ao

23 “willing suspension of disbelief” (Tolkien, 2006c, p.132).

24 “This suspension of disbelief may thus be a somewhat tired, shabby, or sentimental state of mind and so lean to ‘adult’. I fancy it is often the state of adults in the presence of a fairy-story” (Tolkien, 2006c, p.132).

homem moderno o sentimento ingênuo. O sentimento de afastamento da natureza também parece ser uma das forças que possibilitaram o surgimento dos contos de fadas dos irmãos Grimm, contemporâneos de Schiller, que definiam a essência contida nos contos populares que coletaram como uma *poesia da natureza*.

Talvez não haja um grande abismo entre as abordagens da literatura de Schiller e de Coleridge, embora não tratem exatamente do mesmo assunto, e não é possível afirmar com exatidão que Tolkien concorde ou discorde de ambos. Em relação a Coleridge, o professor de Oxford parece propor uma nova perspectiva, que não se ocupa com a possibilidade da existência ou da realização de quaisquer eventos, seres ou objetos do texto literário no mundo real, mas sim de sua *desejabilidade*. Já quanto a Schiller, Tolkien parece considerar que a literatura ingênuo ainda vive, de alguma forma, e é passível de ser alcançada por meio do retorno ao mito ou às histórias de fadas.

O criador da narrativa é, na verdade, o criador de outro mundo, um Mundo Secundário, derivado em maior ou menor medida do Mundo Primário, o mundo “real”. Tudo o que acontece nesse outro universo deve ser tomado como verdadeiro. Tolkien faz uma nítida separação entre o universo criado dentro da literatura e o mundo exterior. Sob essa perspectiva, é notável que tanto um texto realista quanto o mais maravilhoso dos contos de fadas possam ser considerados como obras semelhantes: ambas criam um novo universo, não importando o quão afastado do real ele se apresente.

Contudo, o sucesso da criação literária depende do quanto o artista é capaz de sustentar a Crença Secundária. Para isso, ele deve garantir uma coerência interna para esse mundo, pois qualquer dúvida ou distração pode quebrar essa crença e a incredulidade significa o fracasso da arte.

A arte da qual Tolkien fala é a *Fantasia*.

A mente humana é capaz de naturalmente conceber imagens de coisas que não estão presentes ou que, de fato, nem mesmo existem. Essa capacidade Tolkien nomeia Imaginação. Ela é o ponto de origem da Subcriação. Mas existe um elo, um processo entre as figuras concebidas pela Imaginação e a obra de arte final, a Subcriação. E esse elo é

a Fantasia, a capacidade de dar coerência e consistência aos produtos da Imaginação, formando, assim, um Mundo Secundário. A Fantasia é um processo, um trabalho. É a arte subcriativa em si, baseada na dominação e capacidade de transformação dos fatos observados.

Note-se que quanto mais distante do Mundo Primário for o objeto trabalhado, maior será o trabalho reflexivo necessário durante o processo de conferir-lhe uma consistência interna de realidade. Por isso a Fantasia é difícil de alcançar. Tolkien diz que qualquer um pode, por exemplo, dizer “sol verde”, mas criar um universo onde esse elemento seja significativo e crível exige um esforço que é, de fato, racional.

Entretanto, os limites da Fantasia no campo das artes devem ser ressaltados. Em sua opinião, a transposição de imagens fantásticas para a pintura – ou artes plásticas em geral – é algo significativamente mais simples, o que resulta em um trabalho banal, quando não mórbido. Como o ensaio foi escrito em finais da década de 1930, o autor não se preocupou com o cinema, embora já houvesse certo desenvolvimento nessa área, inclusive com tentativas de aproximação do fantástico – como é o caso do cinema alemão da década de 1920. A arquitetura e a música, como artes não miméticas, estão naturalmente excluídas da discussão. O ponto polêmico em que o autor toca é a relação entre literatura e teatro.

A polêmica dá-se especialmente quando se tem em conta uma tradição de crítica literária que considera a *Arte poética* de Aristóteles o mais antigo texto de crítica (que trata em sua maior parte da tragédia) ou ainda em uma tradição que tem um dramaturgo como um de seus maiores expoentes, como é o caso de Shakespeare e da literatura inglesa. Mas Tolkien de modo algum discorda do filósofo grego, pelo contrário. Diz o Aristóteles (1992, p.47):

Nas tragédias se deve, por certo, criar o maravilhoso, mas o irracional, fonte principal do maravilhoso, tem mais cabida na epopeia, porque não estamos vendo o ator; haja vista a perseguição de Heitor; em cena daria em cômico, com os gregos parados, sem ir no encaço, e Aquiles a acenar que não; na epopeia isso passa despercebido. O maravilhoso agrada; prova está que todos o acrescentam às suas narrativas com o fito de agradar.

Em certo sentido, Tolkien é aristotélico, e seu ensaio tem mais um papel de complementaridade em relação à *Arte poética* do que de contraste. Aristóteles fala predominantemente do teatro; Tolkien, da narrativa.

Há no ensaio tolkieniano a valorização do relato, da narrativa – da criação de outro universo visível apenas na mente do leitor ou ouvinte. Esse tipo de criação não é possível no drama, pois não há como extrapolar as limitações físicas no Mundo Primário no palco. Da mesma forma, uma crítica baseada no drama deve ser cautelosa com relação à narrativa, pois ela tem a sua disposição uma quantidade maior de temas e possibilidades de tratamento. Com isso, Tolkien não pretende diminuir ou destituir o drama de seu valor, mas sim estabelecer com certo rigor as diferentes capacidades e funções de cada arte, visto que, para ele, literatura e teatro são essencialmente diferentes.

Não é possível haver um drama que trate de árvores, por exemplo. Dificilmente será possível transportar o sol, a lua ou o vento para o palco. Quaisquer tentativas nesse sentido têm grandes probabilidades de resultar em completo fracasso. O teatro é o espaço do humano, é onde suas ações ganham maior destaque e intensidade – não é o espaço da Natureza.

Mas nas histórias de fadas o universo é mais amplo. Cria-se um novo mundo, do qual participam espectador e criador. E a essência desse mundo é a arte, o efeito estético, ou como Tolkien (2006b, p.60) chama, o Encantamento:

A arte é o processo humano que produz Crença Secundária como subproduto (esse não é seu objeto único nem final). Os elfos também conseguem usar Arte da mesma espécie, se bem que mais habilmente e sem esforço – é o que parecem mostrar os relatos. Mas chamarei de Encantamento a destreza mais potente, especialmente élfica, por falta de palavra menos discutível. O Encantamento produz um Mundo Secundário no qual podem entrar tanto o planejador quanto o espectador, para a satisfação de seus sentidos quando estão dentro; mas em estado puro ele é *artístico* por desejo e propósito. (grifo nosso)²⁵

25 “*Art is the human process that produces by the way (it is not only or ultimate object) Secondary Belief. Art of the same sort, if more skilled and effortless, the elves can also use, or so the reports seem to show; but more potent and specially elvish craft I*

O autor ressalta duas qualidades fundamentais da Fantasia, que são a capacidade criativa – destacando o processo racional e reflexivo envolvidos durante a criação – e seu efeito como obra de arte. O assunto principal de seu ensaio e de toda a sua obra é a Arte, sua concepção, seus efeitos sobre o espectador, sua forma, seus temas, o contexto em que ela nasce, a tradição que a precede, sua finalidade etc. Apesar de seu trabalho tocar outros campos do saber, Tolkien não é um sociólogo, um político ou um psicólogo. Seu interesse é outro. E por meio dessa perspectiva, da perspectiva artística, ele encerra seu ensaio falando sobre as funções das histórias de fadas: recuperação, escape e consolo.

Ao lidar com esse tipo de narrativa travamos contato com um material muito antigo e variado. É o próprio material narrativo, que se transforma com o tempo, sofrendo pequenas ou grandes variações. Mas esse material acumula-se, camada após camada, e chega ao homem moderno como uma farta herança de temas, motivos e formas, e nesse ponto encontramos a que talvez possa ser considerada uma das declarações mais representativas para o delineamento de um projeto estético do autor:

Nessa herança de fartura pode haver o perigo do tédio ou da ansiedade de ser original, e isso pode levar à aversão por um desenho fino, um padrão delicado ou cores “bonitas”, ou então à mera manipulação e elaboração excessiva de material antigo, engenhosa e insensível. Mas a verdadeira estrada para escapar de tal enfado não pode ser encontrada no que é intencionalmente inepto, canhestro e disforme, nem em fazer todas as coisas obscuras ou incessantemente violentas, nem na mistura de cores passando da sutileza à monotonia, ou na fantástica complicação de formas até o ponto da tolice a caminho do delírio. Antes de atingirmos tais estados precisamos de recuperação. Precisamos olhar o verde outra vez e nos surpreender de novo (mas sem sermos cegados) com o azul, o amarelo, e o vermelho. Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez

will, for lack of a less debatable word, call Enchantment. Enchantment produces a Secondary World into which both designer and spectator can enter, to the satisfaction of their senses while they are inside; but in its purity it is artistic in desire and purpose” (Tolkien, 2006c, p.142-3).

depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos – e os lobos. As histórias de fadas nos ajudam a realizar essa recuperação. Nesse sentido só o gosto por elas pode nos tornar, ou manter, infantis. (ibidem, p.65)²⁶

Aqui notamos um autor que provavelmente se coloca em uma posição muito próxima à do autor de *Beowulf*. Ele olha para a tradição e reconhece-se em um ponto de virada, no qual todas as coisas antigas são realmente reconhecidas como antigas e finitas. Há um senso histórico de uma sucessão de épocas com diferentes características, uma noção de não continuidade, de rompimento inevitável. Assim como para os autores de *Beowulf* ou de *Sir Gawain and the Green Knight* o material do passado precisava ser, de alguma forma, preservado ou *atualizado*, para que não se perdesse no tempo, Tolkien olha para as histórias de fadas e encontra a sua origem próxima à origem da linguagem humana, mas sente-as também como um material maltratado, relegado às crianças, como um objeto que não tem mais utilidade para os adultos.

Nesse ponto, deve-se ressaltar que Tolkien não fala apenas de arte, mas fala da própria vida europeia do século XX. Uma sociedade envelhecida que, de repente, constata o fracasso de seus próprios ideais e de seu modo de vida e não tem forças para mudar – como se o peso dos anos a tivesse curvado e agora ela só conseguisse olhar para os próprios pés, sem ter força ou coragem suficiente para movê-los. E então se entrega a jogos ou passatempos elaborados que lhe asseguram

26 “In this inheritance of wealth there may be a danger of boredom or of anxiety to be original, and that may lead to a distaste for fine drawing, delicate pattern, and ‘pretty’ colours, or else to mere manipulation and over-elaboration of old material, clever and heartless. But the true road of escape from such weariness is not to be found in the wilfully awkward, clumsy, or misshapen, not in making all things dark or unremittingly violent; nor in the mixing of colours on through subtlety to drabness, and the fantastical complication of shapes to the point of silliness and on towards delirium. Before we reach such states we need recovery. We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses – and wolves. This recovery fairy-stories help us to make. In that sense only a taste for them may make us, or keep us, childish” (Tolkien, 2006c, p.145-6).

a autoridade e a aparência austera conquistada pelos anos, mas diante dos quais ela define sem saber como dar o próximo passo.

O desgaste e a velhice são reconhecidos e precisam, de alguma forma, ser enfrentados. Assim, Tolkien lança-se ao passado. Mas não àquele passado embalsamado, transformado em peça de antiquário ou mero artifício retórico para demonstrar erudição – como ocorreu com a mitologia mediterrânea. Ele busca uma antiguidade ainda viva e a encontra nos contos de fadas, que são aquilo que está mais próximo do que poderíamos chamar de literatura “ingênua”, no sentido schilleriano, como já dito anteriormente.

E é justamente por causa desse sentimento de velhice que o autor fala de recuperação e escape. Frente a essa constatação, faz-se necessário buscar, em vez da mera inovação, o que é original, no sentido de estar mais próximo da origem. Deve-se, inicialmente, afastar-se do trivial, cotidiano, encontrar-se com monstros, entrar em contato com outro mundo, para depois redescobrir e recuperar a beleza das coisas. É pelo encontro com o unicórnio que se constata a nobreza e beleza de todos os cavalos.

Esse afastamento ou escape não é, portanto, algo alienante. Ele não empurra o leitor para fora do mundo real. Sua entrada em um Mundo Secundário, a Crença Secundária, é apenas um estado temporário de Encantamento, o tempo necessário para produzir um estranhamento que possa, por sua vez, renovar o olhar sobre as coisas do Mundo Primário. Tolkien utiliza-se de uma analogia para explicar esse tipo de escape. Não é a fuga do desertor, que abandona seu país ou seus ideais, mas algo mais semelhante ao escape do prisioneiro, que não se contenta com a condição que lhe é imposta. Nesse caso, não desejar o escape é sinônimo de resignação, como desistir da beleza, da busca do novo, e contentar-se com as grades, os muros e a vigilância constante da prisão.

O autor fala, essencialmente, de um escape da vida moderna, que se pretende mais “real” ao mesmo tempo em que se afasta da realidade da Natureza. Porém, há ainda outros escapes, como o da fome, da sede, da pobreza, da dor, do pesar, da injustiça e finalmente da morte. Os contos de fadas não negam nenhuma dessas coisas, mas também não as aceitam como insuperáveis.

Esse é o consolo das histórias de fadas: o consolo do final feliz ou, como Tolkien a denomina, da Eucatástrofe, e considera o conto eucatastrófico a verdadeira forma dos contos de fadas, em contraposição à tragédia que seria a verdadeira forma do drama:

O consolo das histórias de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina “virada” jubilosa (porque não há um final verdadeiro em qualquer conto de fadas), essa alegria, que é uma das coisas que as histórias de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Em seu ambiente de contos de fadas – ou de outro mundo – ela é uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ocorra outra vez. Ela não nega a existência da *dyscatastrofe*, do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. Ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final e universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar. (ibidem, p.77)²⁷

Evangelium ou evangelho é a palavra-chave que conclui o ensaio de J. R. R. Tolkien. A boa nova contida nas escrituras sagradas seria a realização de uma história de fadas no Mundo Primário. O nascimento de Cristo e sua ressurreição seriam a eucatástrofe da história da humanidade e da história da encarnação. É a maior história de fadas que existe e engloba a essência de todas elas. O relato da vida de Cristo é uma história de fadas que se tornou verdadeira sem perder o significado mítico.

27 “The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous ‘turn’ (for there is no true end to any fairy-tale): this joy, which is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially ‘escapist’, nor ‘fugitive’. In its fairy-tale – or otherworld – setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of dyscatastrophe, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is *evangelium*, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief” (Tolkien, 2006c, p.153).

* * *

O que apresentamos até aqui é um resumo das principais ideias contidas nos estudos críticos mais importantes do professor Tolkien. Por meio deles podemos vislumbrar seu pensamento sobre literatura em vários aspectos, como a relação do autor com a tradição, a forma do fazer literário e os temas abordados em um texto literário, como morte, natureza etc.

Note-se que há um grande contraste quanto à temática e às visões de mundo contidas no universo de *Beowulf* e no das histórias de fadas. Pode-se até mesmo dizer que são perspectivas opostas: a primeira mais pessimista, em que o herói luta sabendo de seu fim inevitável e em que homens e deuses estão condenados a serem subjugados pelo caos; a segunda é otimista, oferecendo um escape e um consolo para as dores, sofrimentos e, no caso do evangelho, até mesmo para a morte. Entretanto, há em ambas as visões de mundo um poder mítico ainda vivo, que é a chave para um novo começo, e é exatamente essa essência mítica que Tolkien persegue em sua literatura.

Como deixa explícito em “Sobre histórias de fadas”, um dos mecanismos que ele utiliza nessa busca é a Fantasia, que é a característica predominante nos escritos sobre a Terra-média. Contudo, a literatura tolkieniana não pode ser polarizada entre o universo do paganismo do Norte e o dos contos de fadas. Outras vertentes contribuíram para o desenvolvimento do seu estilo, de modo que *O senhor dos anéis* deve ser considerado uma obra híbrida.

Recorrendo a teorias sobre os gêneros literários tentaremos identificar os principais elementos que participam da construção dessa obra específica.

2

O SENHOR DOS ANÉIS E OS GÊNEROS LITERÁRIOS

O enquadramento de *O senhor dos anéis* em um gênero literário específico é algo um tanto complexo, se não polêmico. Isso se deve principalmente à grande quantidade de elementos utilizados pelo autor na composição de sua obra, por meio dos quais ele promove o resgate de tradições antigas como as sagas islandesas e os romances de cavalaria, fundindo-os com um estilo ora semelhante ao realismo do século XIX, ora mesclado a traços impressionistas, ora até mesmo permeado de um caráter irônico, que faz contraste com momentos de alta solenidade.

Christine Brooke-Rose dedica um capítulo de seu livro *A Rethoric of the Unreal* (1981) à análise da principal obra tolkieniana. Seu ponto de partida são as teorias de Tzvetan Todorov sobre o maravilhoso e o fantástico, que podem ser distinguidos da seguinte forma: no universo do maravilhoso os eventos sobrenaturais são aceitos pelas personagens e pelo leitor sem nenhuma necessidade de explicação ou adequação ao mundo real; no fantástico, o evento sobrenatural não é completamente aceito nem explicado pelas leis da razão ou da natureza, sendo caracterizado principalmente pela dúvida sobre a autenticidade dos eventos relatados. Além do maravilhoso e do fantástico, a teoria de Todorov ainda prevê o estranho, que ocorre quando os acontecimentos supostamente sobrenaturais são explicados – por motivo de loucura, sonho ou uso de drogas, por exemplo –, perdendo a sua aura de mistério, e, finalmente, o texto

realista. Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2007, p.50) fornece-nos o seguinte esquema, no qual o Fantástico Puro seria representado pelo espaço entre o Fantástico-estranho e o Fantástico-maravilhoso

Estranho puro
Fantástico-estranho
Fantástico-maravilhoso
Maravilhoso puro

Brooke-Rose situa *The Lord of the Rings* no campo do maravilhoso puro, ou seja, no âmbito no qual os elementos sobrenaturais são aceitos sem a necessidade de explicações e em que “nenhuma surpresa é criada pelos elementos mágicos” (Brooke-Rose, 1981, p.235).¹ Além disso, a estudiosa também caracteriza a forma da obra em questão como uma *quest* (busca). Mais especificamente,

[...] trata-se de uma busca heroica e, assim, familiar tanto ao período heroico (*Odisseia*) quanto ao conto de fadas no qual o herói parte para uma aventura explícita (matar um dragão, resgatar uma princesa, trazer de volta um tesouro ou um objeto raro ou impossível) e encontra ajudantes e oponentes encarnados. (ibidem, p.235)²

Dessa forma, a busca heroica pode ser resumidamente caracterizada como a narrativa em que um herói empreende uma série de aventuras com vistas a cumprir determinado objetivo, após o qual recebe uma recompensa. Contudo, a crítica ressalta que, em *O senhor dos anéis*, o principal objetivo do herói é perder um objeto precioso – cuja destruição eliminará a possibilidade de recuperação do inimigo e restabelecerá a paz na Terra-média – e não encontrá-lo. Dessa forma, o que se tem é uma inversão da fórmula tradicional da busca. Essa inversão, porém,

1 “no surprise is created by the magical elements”.

2 “[...] it is a heroic quest, and thus akin to both the heroic period (Odyssey) and to the fairy-tale in which the hero goes off on an explicit adventure (to kill a dragon, rescue a princess, bring back a treasure or a rare or impossible object), and encounters incarnated adjuvants and opposants”.

não modifica estruturalmente o modelo da narrativa, embora altere profundamente o seu significado.

Após a identificação da predominância do maravilhoso na narrativa e da forma de narrativa utilizada, Brooke-Rose dedica-se a uma análise dos recursos realistas utilizados por Tolkien em *O senhor dos anéis*, amparando-se nos quinze procedimentos do realismo descritos por Philippe Hamon. Desses quinze procedimentos, destacamos apenas quatro: (1) a descrição, (2) redundância e previsibilidade, (3) a história paralela, e (4) desfocalização do herói.

O excesso de descrições é apontado como um elemento típico da estética realista e incomum dentro do gênero maravilhoso – como nos contos de fadas, em que as descrições, quando existem, são bastante reduzidas. Além disso, contribui para desacelerar o ritmo da narrativa, tecendo uma série de descrições consideradas desnecessárias pela pesquisadora. Com a expressão “redundância e previsibilidade”, Brooke-Rose refere-se às indicações de costumes, posição social e atividades diárias, que também prejudicam o andamento da narrativa sem contribuir efetivamente para o desenvolvimento do enredo. Esse tipo de procedimento evidencia-se, sobretudo, nos momentos de repouso, como acontece, por exemplo, em Lothlórien.

A opção por estruturar o enredo de *O senhor dos anéis* segundo o modelo da narrativa de busca suscita as críticas da autora referentes às histórias paralelas, isto é, às partes da obra que não dizem respeito diretamente à demanda de Frodo. Dessa forma, a estudiosa considera não apenas os relatos referentes à Guerra do Anel, que envolvem as outras personagens que participavam da comitiva, mas também todo o pano de fundo histórico e mítico construído pelo autor como prejudiciais à estrutura do romance, causando um excesso (pletora) de informação que dificulta a leitura da obra.

Ao abordar a desfocalização do herói, a autora toca também na questão do gênero. A superdiferenciação do herói, que provoca uma diminuição do efeito realista, é um recurso típico das narrativas heroicas, do maravilhoso e do romanesco. Em *O senhor dos anéis*, porém, nota-se que Frodo, o portador do Anel, é constantemente deixado de lado, especialmente quando a narrativa se concentra nas aventuras

dos demais membros da comitiva. Além disso, depois de cumprida a demanda, não é Frodo quem é glorificado, mas Aragorn, e mesmo após voltar ao Condado, ele é apenas uma figura menor ao lado dos hobbits guerreiros e crescidos, Merry e Pippin, para não mencionar Sam que, de jardineiro, assume uma posição de líder na região.

A grande quantidade de descrições (inclusive de atividades diárias e costumes), a presença de uma história paralela, a desfocalização do herói e a criação de um universo pormenorizado são alguns dos procedimentos realistas que, segundo Brooke-Rose (ibidem, p.254), realmente modificariam o gênero de *O senhor dos anéis*, fazendo com que a obra não pertença mais, unicamente, ao maravilhoso. Além disso, a pesquisadora conclui que os elementos realistas empurram a narrativa para uma interpretação alegórica, e encara a obra como uma representação figurada da Segunda Guerra Mundial. Em contraposição a Brooke-Rose, cabe ressaltar, conforme já dissemos em nossa introdução, que Tolkien sempre negou que seu romance tivesse um objetivo alegórico, explicando no “Prefácio” de *O senhor dos anéis* que a interpretação alegórica seria possível, mas limitaria e empobreceria a amplitude e o alcance de sua obra. Ciente desta declaração do autor sobre sua obra, Brooke-Rose (ibidem, p.254) diz:

Mas qualquer que seja sua intenção, o megatexto ficcional, tecnicamente moldado como ele é sobre o megatexto “real” da ficção realista, produz alegoria, e isso precisamente porque ele só consegue causar “o efeito do real” por meio da analogia, e os mecanismos realistas encorajam o leitor a projetar seus hábitos megatextuais sobre o megatexto ficcional, que é, de fato, muito próximo daquele da história da metade do século XX.³

Sobre as tentativas de interpretar alegoricamente um texto qualquer, Todorov (2007, p.81) afirma que

3 “But whatever his intention, the fictional megatext, technically modeled as it is on the ‘real’ megatext of realistic fiction, produces allegory, precisely because it can only give ‘the effect of the real’ by analogy, and the realistic mechanisms encourage the reader to project his megatextual habits onto the fictional megatext, which is in fact pretty close to mid twentieth-century history [...]”.

É preciso insistir no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores.

A negação de Tolkien quanto a ter escrito um texto alegórico somada à ausência de quaisquer marcas explícitas em *O senhor dos anéis* que sustentem tal interpretação tornam a proposta de Christine Brooke-Rose malfundamentada e, portanto, a menos adequada para esta investigação. Deve-se ressaltar, contudo, que seu estudo é um dos mais abrangentes e completos dentre aqueles que atribuem um valor negativo à obra tolkieniana.

Em *A experiência de ler*, C. S. Lewis (2003) faz uma importante observação a respeito das interpretações alegóricas em geral. O autor acredita que existam algumas histórias que ele chama de mitos que possuem uma qualidade inerente em relação ao leitor. São histórias como a de Orfeu da mitologia clássica, capazes de provocar um efeito de grande impacto no leitor ou ouvinte independentemente de sua transmissão se dar por uma forma literária ou, simplesmente, por um dicionário de mitologia. E acrescenta que a experiência proporcionada por este tipo de histórias

Infunde-nos também um temor respeitoso. Sentimos nela a presença de um poder divino. É como se algo do maior alcance nos tivesse sido comunicado. Os reiterados esforços da mente no sentido de captarem – ou seja, e principalmente, conceptualizarem – esse algo reflectem-se na persistente tendência da humanidade para conferir aos mitos explicações alegóricas. E depois de se terem experimentado todas as alegorias, continuamos a sentir que, em si, o mito é mais importante que elas. (Lewis, 2003, p.65)

C. S. Lewis, contudo, não discute a questão dos gêneros literários, dedicando-se apenas a defender o caráter de literariedade do tipo de texto a que também pertence *O senhor dos anéis*.

Luz Pepe de Suárez (2006), em *Homero y Tolkien: Resonancias Homéricas en The Lord of the Rings*, traça um breve panorama das tentativas de classificação da obra. Partindo da classificação sugerida por Aristóteles, a teórica enquadra facilmente a obra tolkieniana no gênero épico, inclusive comparando-a às obras de Homero. No entanto, a crítica argentina admite que surgem problemas ao procurar uma denominação mais específica para a obra. Entre os rótulos que se costuma atribuir ao principal trabalho literário de Tolkien encontram-se: romance, novela, novela de cavalaria, relato fantástico, ficção científica e conto de fadas.

Dentre as abordagens mais interessantes, Suárez (ibidem, p.60) cita os estudos de Tom Shippey, Katharin Crabbe e Brian Rosebury, que procuram uma abordagem do gênero por meio das “Teorias dos Modos” de Northrop Frye (1973, p.39), conforme proposto em *Anatomia da crítica*:

Nas ficções literárias o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa. O alguém, se indivíduo, é o herói, e a alguma coisa que ele faz ou deixa de fazer é o que ele pode fazer ou podia ter feito, no plano dos pressupostos estabelecidos, para ele, pelo autor, e das conseqüentes expectativas da audiência. As ficções, portanto, podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma.

Assim, Frye propõe cinco categorias de herói:

- 1) Herói é um ser divino, superior em condição aos outros homens e ao meio em que esses homens habitam. A história sobre esse herói será considerada um mito.
- 2) Herói é superior em grau ao meio e aos outros homens; contudo, ainda é identificado como humano. Este é o herói da história romanesca, que habita um mundo no qual as leis da natureza são ligeiramente suspensas e podemos encontrar armas encantadas, bruxas, talismãs, animais falantes etc. Esse é o herói que participa da lenda, do conto popular (*Märchen*) e derivados literários.
- 3) Herói é superior em grau a outros homens, mas não à natureza, possuindo, frequentemente, a qualidade de líder. Este é o modo imitativo elevado, típico das tragédias e das epopeias gregas.

- 4) Herói não é superior nem ao seu meio nem a outros homens, sendo muito semelhante ao homem comum. É o modo imitativo baixo, típico da comédia e da ficção realista.
- 5) Herói é inferior em inteligência e poder ao homem comum, pertencendo ao modo irônico.

Frye nota que com o desenvolvimento da história da literatura, o gosto dos leitores moveu-se constantemente em direção ao modo irônico e daí já poderíamos entender o motivo das críticas a J. R. R. Tolkien. Nesse contexto, Shippey (2003, p.211), em *The Road to Middle-earth*, nota que a história de Tolkien ocuparia, predominantemente, a posição de história romanesca, o que conduz ao seguinte problema, quando se trata da valorização da obra do autor:

O problema de Tolkien ao longo de toda sua carreira reside nas expectativas de recepção como “imitativo baixo” e “irônico” por parte de seu público leitor. Como ele poderia apresentar heróis para uma audiência treinada para rejeitar seu próprio estilo?

Sua solução imediata foi apresentar em *O senhor dos anéis* toda uma hierarquia de estilos.⁴

Assim, se tentássemos levar a aplicação das teorias de Northrop Frye mais adiante, constataríamos uma diversidade de gêneros literários ainda maior. Continuando pela Teoria dos Modos, notar-se-ia que, em *O senhor dos anéis*, não só nos é apresentada toda uma hierarquia de estilos, como também se cria uma forte tensão entre os modos trágico e cômico.

Para isso, basta observar o destino das quatro personagens principais: Frodo, Sam, Merry e Pippin. Após a volta ao Condado, os três últimos tornam-se líderes de uma rebelião contra o mago Saruman, que nesse momento já está destituído de seus poderes. Por esse motivo, eles são reconhecidos como heróis libertadores e adquirem um estatuto maior na sociedade dos hobbits: Sam passa de simples jardineiro a prefeito; Merry e Pippin, antes jovens e imaturos, tornam-se os

4 “Tolkien’s problem all through his career lay in his readership’s ‘low mimetic’ or ‘ironic’ expectations. How could he present heroes to an audience trained to reject their very style? His immediate solution was to present in *The Lord of the Rings* a whole hierarchy of styles”.

grandes representantes de Rohan e Gondor, gozando do prestígio da posição militar que ocupam. Frodo, por sua vez, chega ao Condado bastante fragilizado, sofrendo ainda por ter carregado o Anel e pelos ferimentos recebidos durante a jornada. Ele não exerce um papel ativo no episódio chamado “O expurgo do Condado”, mas antes procura interferir de forma pacificadora para que não haja mortes durante a revolta. Posteriormente, não assume nenhum papel importante na sociedade dos hobbits, permanecendo recluso na morada do agora prefeito Sam Gamgee. Assim, enquanto Merry, Pippin e Sam gozam de um autêntico final feliz (modo cômico), sendo plenamente incluídos em sua comunidade, Frodo é colocado à parte, tendo um destino involuntariamente trágico, isto é, de não inclusão na sociedade, o que o aproxima bastante do herói do romance moderno.

Há, aqui, uma tensão entre o antigo e o novo, a epopeia e o romance. Os hobbits, como personagens de estatuto mais próximo ao da ficção realista ou do modo irônico, movimentam-se pelas categorias de Frye e convivem, durante toda a narrativa, com personagens dos mais diferentes estatutos, como Gandalf, uma divindade encarnada, e Gollum, cultural e moralmente bastante inferior ao homem comum, chegando às vezes a provocar o sentimento de pena nas personagens e no leitor. Percebe-se, então, que Tolkien ocupa uma posição semelhante ao do poeta autor de *Beowulf*. Ele olha o antigo (mítico) e o novo (irônico) e busca fundir ambos em uma mesma narrativa.

Retomando a ligação da obra tolkieniana com os textos da Antiguidade, Brooke-Rose liga o enredo de *O senhor dos anéis* aos temas das epopeias homéricas, ou seja, o da guerra (*Ilíada*) e o da busca (*Odisseia*). Porém, ao concentrar a análise sobre esses dois temas, muitos outros aspectos da obra, além de uma parte considerável do enredo, teriam de ser desprezados. Assim, todos os episódios que ocorrem antes do “Conselho de Elrond”, quando é definido o objetivo e o destino da busca (destruir o Anel na Montanha da Perdição) – o que dá, ao todo, treze capítulos –, deveriam ser desprezados ou considerados sem sentido, visto que a busca ainda não está definida e o motivo da guerra ainda não é concretizado. Da mesma forma, os episódios que ocorrem após a destruição do artefato – relato que preenche mais seis capítulos

– tornar-se-iam supérfluos. Mas retomando uma ideia apresentada por Suárez (2006), o grande elemento que une a narrativa é a *viagem*, e por esse longo caminho também se dá o aprendizado e o amadurecimento das personagens, o que nos permite uma aproximação da obra com o gênero do romance de formação.

Em *O cânone mínimo*, Wilma Patrícia Maas (1999) oferece-nos uma série de tentativas de definir o gênero romance de formação. O termo cunhado por Karl Morgenstern teria sua definição baseada principalmente no conteúdo do texto, que se referiria a um protagonista em busca de certo grau de perfectibilidade, promovendo, ao mesmo tempo, a formação do leitor. Essa definição é decorrente do exame das especificidades da *epopeia antiga* e do *romance burguês*, uma contraposição que se encontra bem marcada na obra tolkieniana.

Pode-se dizer que, embora um gênero derive de outro, a epopeia e o romance se diferenciam pelo fato de seus heróis seguirem caminhos opostos. Enquanto o herói epopeico age em direção ao exterior, provocando alterações em seu ambiente, o protagonista do romance deixa-se influenciar pelo ambiente, voltando-se, assim, mais para o seu interior. O que se apresentaria no romance de formação seria, em linhas gerais, a personagem do romance buscando se aperfeiçoar para atingir o estatuto da personagem épica. Em suma, trata-se da procura por crescimento individual a fim de poder cumprir um papel relevante na sociedade.

Nos textos de J. R. R. Tolkien, o impulso de querer atuar no mundo e no meio social não vem dos próprios heróis, mas antes lhes é imposto. Em *O hobbit*, Bilbo não se mostra nada propenso a alterar sua confortável situação e, ao tentar despistar o mago Gandalf, que chega à sua porta, diz: “– Bom dia! [...] Nós não queremos aventuras por aqui, obrigado! Você podia tentar além da Colina ou do outro lado da Água. – com isso quis dizer que a conversa estava terminada” (Tolkien, 2002a, p.5).⁵ Ironicamente, quando finalmente decide participar da aventura para a qual era convocado, Bilbo entra em uma espécie de narrativa picaresca

5 “‘Good Morning!’ [...] ‘We don’t want any adventures here, thank you! You might try over The Hill or across The Water’. By this he meant that the conversation was at end” (Tolkien, 1982, p.5).

às avessas – já nota-se aí a mistura de mais um gênero de narrativa –, passando de um sujeito respeitável da sociedade a uma figura excêntrica e dada a aventuras (algo completamente estranho ao modo de vida dos hobbits). Como ressalta Shippey (2003), a transformação de Bilbo passa por um curioso jogo de palavras, uma vez que, de um sujeito de modos aburguesados, um *bourgeois*, ele vem a se tornar um *burglar*.⁶

Em *O senhor dos anéis*, Frodo também se mostra bastante receoso em partir para uma aventura e, ao saber do perigo iminente, diz que gostaria de ter nascido em outra época, em que ele não fosse obrigado a partir rumo a uma jornada duvidosa. Porém, seus amigos Sam, Merry e Pippin tomam uma atitude diversa, prontificando-se imediatamente a acompanhar Frodo em sua aventura, não importando para onde ela possa conduzi-los.

Como se pode notar, a situação construída por Tolkien, em ambas as obras, não é exatamente a busca por conhecimento ou pelo aperfeiçoamento próprio, iniciado a partir de uma decisão do indivíduo (como seria o caso em um romance de formação, por exemplo), mas sim o ambiente e o momento são os fatores que forçam as personagens a iniciar seu processo de crescimento. Assim, é possível notar uma arquitetura da narrativa construída a partir do romance moderno e transposta (ou empurrada) para um universo essencialmente heroico, mais próximo da epopeia. Sam, Merry e Pippin poderiam se aproximar mais da personagem do romance de formação, devendo-se porém ressaltar que sua motivação não é o autoaperfeiçoamento, mas a amizade.

Ainda com base nas teorias de Northrop Frye, poderíamos argumentar em favor de uma leitura de *O senhor dos anéis* como uma epopeia em prosa, isto é, uma obra enciclopédica. Por meio dessa abordagem ampla pode-se abarcar as múltiplas faces da obra tolkieniana, superando assim os problemas suscitados pela simples tentativa de adequação ao maravilhoso ou ao romanesco.

6 Há aqui um jogo com a semelhança das palavras *bourgeois*, que significa “burguês”, e *burglar*, “ladrão”. Bilbo teria descido a escala social ao se transformar de um burguês em um ladrão, fazendo o caminho contrário dos heróis típicos dos romances picarescos.

Para Frye (1973, p.312), “a epopeia diverge da narrativa pelo alcance enciclopédico de seu tema, do céu ao mundo subterrâneo e através da enorme massa de conhecimento tradicional”. Todo esse conhecimento tradicional é reunido em *O senhor dos anéis* por uma série de pequenas narrativas, versos e referências a um passado muito anterior à Terceira Era, quando se dão os principais eventos que compõem a obra.

Podemos também verificar a presença dos dois ritmos principais que regem a epopeia clássica que são, segundo Frye, “a vida e a morte do indivíduo, e o ritmo social mais lento que no curso dos anos [...] leva cidades e impérios a sua ascensão e ruína” (ibidem, p.312). Dessa forma, assistimos à ascensão e queda do poder de Sauron e Saruman, à destruição e aos indícios de renovação de Gondor e do Condado, às mortes de Théoden e Denethor, que devem dar lugar aos reis mais jovens, além do próprio ritmo da narrativa que intercala momentos de tensão e alívio, perigo e segurança como uma forma de assegurar constantemente o contraste entre vida e morte. Há uma arquitetura de contrastes que, mais uma vez, revela a influência de *Beowulf* nos escritos tolkienianos. Além disso, encontramos uma clara referência ao mito messiânico, também associado a esse ciclo de vida e morte e incorporado por Aragorn, o rei oculto que atravessa as Sendas dos Mortos numa espécie de morte ritual para trazer uma esperança renovada ao seu povo. Ironicamente, esse relato messiânico é contrabalançado pela sua estreita dependência em relação à demanda de Frodo.

Lin Carter, em *O senhor do Senhor dos anéis*, oferece-nos uma visão bastante proveitosa sobre o assunto dos gêneros literários. Primeiramente, o crítico tenta afastar as interpretações da obra do filólogo de Oxford como sátira ou alegoria. O fator decisivo para o esclarecimento dessa questão, para Carter, é a intenção do autor – e J. R. R. Tolkien sempre negou que sua obra tivesse intenções alegóricas, apesar das constantes comparações entre o enredo de *O senhor dos anéis* e a história de meados do século XX.

Superficialmente, seria possível argumentar que a trilogia de Tolkien é alegórica; e sem dúvida ela apresenta a guerra entre o bem e o mal (ou entre a luz e as trevas) quando o enredo é reduzido aos termos mais simples. Al-

guns leitores até mesmo viram nas lutas entre as forças do oeste e de Mor-dor, no leste, uma alegoria da Guerra Fria, entre as democracias da Europa Ocidental e a Rússia totalitária – tendo o importantíssimo e incrivelmente perigoso Anel como símbolo das armas nucleares atuais. Mas nesse caso qualquer história de ação mostrando os mocinhos contra os bandidos, como em um filme de faroeste, é capaz de gerar uma interpretação seme-lhante, assim reduzindo a argumentação ao absurdo. (Carter, 2003, p.91-2)

Afastadas as hipóteses de leitura da obra tolkieniana como sátira ou alegoria, Carter dedica-se a investigar a que gênero pertenceria à erro-neamente chamada trilogia de Tolkien. Contrariando as expectativas de alguns fãs, o crítico considera que “*O senhor dos anéis* é simplesmente um romance de fantasia” (ibidem, p.90), não constituindo, portanto, um gê-nero completamente novo, e sim tendo como precursores William Mor-ris, Lord Dunsany e Eric Rücker Eddison, os inventores da fantasia épica.⁷

Indo além, Tolkien é colocado ao lado de grandes nomes da lite-ratura internacional que, segundo Carter, também se dedicaram à narrativa de fantasia, embora com uma intenção muito diferente da do professor de Oxford, como Goethe, Milton, Swift, Byron, Keats e Spenser, entre outros. Além disso, sua obra passa a ser enquadrada em uma tradição que surge com os épicos clássicos e, por meio das canções de gesta e dos romances medievais, chega até os nossos dias, culminando, de fato, no romance de fantasia. Note-se, porém, que no panorama que elabora dos elementos maravilhosos na narrativa, Carter não aponta para nenhum forte contraste entre os diferentes gêneros que se desenvolveram ao longo do tempo. Como resultado, a exposi-ção de Carter cria uma impressão de continuidade entre os diferentes empregos do maravilhoso, desde os gregos até os dias de hoje.

Frequentemente atribui-se à principal obra de Tolkien o título de “Saga do Anel”, aproximando-a assim do gênero das tradicionais sagas islandesas. Lin Carter considera que existe, de fato, uma relação entre

7 William Morris escreveu, entre outros, *The House of the Wulfings* (1889) e *The Well at the World's End* (1896). Lord Dunsany foi autor de *The Sword of Welleran* (1908), *The King of Elfland's Daughter* (1924) e *The Man Who Ate the Phoenix* (1949). Eric Rücker Eddison criou *The Worm Ouroboros* (1922).

os escritos tolkienianos e essa variedade antiga de narrativa. Contudo, seria essa relação estreita o suficiente para que *O senhor dos anéis* pudesse ser considerado uma obra do mesmo gênero? Evidentemente, há no texto tolkieniano um maior grau de elaboração estética, que o afasta do que chamamos de formas simples, mas um exame mais próximo desse tipo de narrativa não deixa de ser proveitoso.

André Jolles, em *Formas simples* (1976), propõe uma abordagem de gêneros como a lenda, a saga, o mito e o conto de fadas (*Märchen*), baseada na ideia de que existiria uma determinada disposição mental que daria origem a determinada forma simples. No caso da saga, Jolles (ibidem, p.69) afirma que “existe uma disposição mental em que o universo se constrói como família e se interpreta, em seu todo, em termos de clã, de árvore genealógica, de vínculo sanguíneo”.

Aplicar essa concepção a *O senhor dos anéis* é uma proposta muito atraente, principalmente quando se tem em vista as árvores genealógicas e os anais incluídos nos apêndices da obra. Porém, os laços sanguíneos não são a principal motivação por trás de todos os eventos narrados. O sacrifício de Frodo não é por sua família, mas antes para proteger seu lugar de origem – pelo qual ainda nutre afeto – ou pessoas amadas, com as quais nem sempre existe um vínculo familiar. Ao considerar as outras personagens, a tentativa de estabelecer laços de sangue que impulsionem suas ações é uma tarefa ainda mais difícil.

De fato, não é a noção de família que é sustentada no decorrer da obra. Todavia, existe um elemento unificador que cria uma identificação entre as mais diferentes raças e povos da Terra-média, que é a noção de Povos Livres, todos reunidos para combater um mal comum que recai sobre os seus destinos.

Para J. R. R. Tolkien, *O senhor dos anéis* poderia ser classificado como uma história de fadas, de acordo com a sua visão muito particular sobre o gênero. Como já se discutiu no capítulo anterior, no ensaio intitulado “Sobre histórias de fadas”, o autor fala da criação de um Mundo Secundário no qual espectador e criador podem entrar. Assim, torna-se claro o propósito de todo o universo geográfico, o linguístico, o histórico e o cultural criados pelo autor, que são os elementos fundamentais para fazer um Mundo Secundário completo, realista e coerente consigo mesmo.

A despeito das considerações de Christine Brooke-Rose, o acréscimo desses elementos, que ela chama de *megatext*, não contribui para uma modificação do gênero de fantasia ou maravilhoso, mas antes para a sua afirmação como tal. Todo esse conjunto de itens, descritos nos apêndices de *O senhor dos anéis*, era considerado por Tolkien como parte fundamental de sua criação, constituindo um pano de fundo detalhado que dá sustentação ao universo imaginado, de modo que essa criação possa ser apresentada como real, sem precisar contar com a “suspensão voluntária da incredulidade”. Note-se que, em “*Beowulf*”, Tolkien aponta um recurso semelhante utilizado pelo poeta: a citação de eventos históricos para conferir uma dimensão de profundidade ao universo criado.

Mas é no que toca às funções das histórias de fadas de recuperação, escape e consolo, especialmente, no que concerne à eucatástrofe, ao final feliz, que as ideias de Tolkien se aproximam da perspectiva de André Jolles. Para ele, os contos proporcionam certa compensação

Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer. (Jolles, 1976, p.198, grifo do autor).

O maravilhoso surge, então, como resultado dessa disposição mental que dá origem ao conto, pois os acontecimentos do universo não são representados como no mundo real, mas são retratados de modo que venham a satisfazer uma noção de justiça ou a vontade de seu público. Por esse motivo, é comum que, nessas histórias, os vilões sejam punidos e os fracos e os tolos tenham sucesso, embora nem sempre possam ser considerados exemplos de boa conduta moral.⁸ Retomando uma afirmação tolkieniana, as histórias de fadas não tratam da *possibilidade*, mas da *desejabilidade*.

8 Basta lembrarmos de contos como “O ladrão-mestre” (Grimm, J.; Grimm, W., 1994), em que o protagonista é um exímio ladrão, capaz de apoderar-se de objetos nas mais difíceis condições – por exemplo, quando o próprio objeto está avisado e se mantém de vigia, de arma em punho, para evitar o roubo.

Em *O senhor dos anéis*, pode-se dizer que essa disposição mental é apenas parcialmente satisfeita, pois, se por um lado, vilões como Sauron, Saruman ou mesmo Gollum são punidos, por outro, a máxima que diz “viveram felizes para sempre” não é cumprida. Somente com muito sofrimento foi possível restabelecer a paz na Terra-média. Assim, Gondor e Rohan só encontram a paz após a morte de seus governantes; o Condado deve ser destruído para depois ser novamente reconstruído sob os cuidados dos hobbits e, finalmente, Frodo não pode permanecer em sua amada terra natal, o que acrescenta uma grande sensação de perda ao final da narrativa.

Ressaltamos, porém, que esse final não é de todo incoerente com as ideias do autor, especialmente quando se considera que, para Tolkien, o principal tema da obra é a Morte e o desejo pela Imortalidade. Com o final da Guerra do Anel, o duelo entre esses dois elementos é resolvido. O início da Era dos Homens representa o triunfo da Mortalidade, já que os elfos (seres imortais) deixam o continente e o planeta. Tolkien, assim, reconstrói o universo dos contos de fadas e, ao mesmo tempo, reafirma os ritmos de vida e morte, ascensão e ruína da epopeia clássica, conforme dispostos por Frye.

Conclui-se assim que o mais adequado é a classificação da grande obra de J. R. R. Tolkien como romance de fantasia, pela predominância do elemento maravilhoso, ou o seu enquadramento como uma forma enciclopédica, sem que essas duas designações sejam mutuamente excludentes. As tentativas de leitura como sátira ou alegoria tornam-se inadequadas, visto que não são capazes de abarcar a complexidade do livro, nem de criar uma relação satisfatória entre a alegoria e o objeto ou evento representado. Além disso, não se deve desprezar as declarações do próprio autor que, como estudioso de literatura, também nos ofereceu alguns caminhos para o entendimento de suas obras. E é somente por meio de uma leitura adequada, o que não descarta a sua classificação de gênero, que se poderá buscar compreender a totalidade do romance.

3

“FOLHA POR NIGGLE”: ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA

Até aqui, a obra de J. R. R. Tolkien foi tomada essencialmente sob um ponto de vista teórico, mantendo-se um olhar um tanto afastado conforme fomos recorrendo a diversas ferramentas para discutir seu enquadramento em gêneros literários e conforme demos voz aos próprios estudos filológicos do autor. Porém, há ainda uma peça importante de sua obra que nos proporciona uma ponte útil para transpor dos aspectos teóricos aos práticos, dos formais aos temáticos da literatura tolkieniana. Em princípio, “Folha por Niggle” seria um conto. Contudo, o texto é lido por Lucie Armitt (2005) como um ensaio. Por essa ambiguidade de gêneros cruzamos a ponte que levará à Terra-média.

Publicado originalmente na *Dublin Review* em 1947, o texto foi reeditado e publicado novamente em 1964, juntamente com o ensaio “Sobre histórias de fadas”, no volume *Tree and Leaf*. Conforme a nota inicial do próprio autor, ambos os textos, o conto e o ensaio, tratam, por formas diferentes, de um mesmo tema: Subcriação. Entretanto, a leitura de um conto como um ensaio parece exigir uma interpretação alegórica, o que pode revelar-se problemático se levarmos em conta as declarações do autor sobre a alegoria no “Prefácio” de *O senhor dos anéis*. Por meio da alegoria, o leitor seria levado para algo além do texto, um significado oculto à primeira vista e, nesse caso, a história

de Niggle conduziria a uma reflexão geral sobre a arte: sua natureza, sua função, seus limites e o papel do artista na sociedade.

“Folha por Niggle” é uma peça bastante peculiar no conjunto da obra do professor Tolkien. Ela não está relacionada aos escritos sobre a Terra-média – embora as figuras de Niggle e Mr. Parish não deixem de trazer à memória os hobbits do Condado – e destaca-se por apresentar um caráter mais próximo do fantástico de Todorov, além de conter objetos tecnológicos como o trem e a bicicleta, não encontrados em quase nenhum outro texto do autor. O principal elemento que liga o conto ao ensaio é a figura da Árvore. Em “Sobre histórias de fadas”, Tolkien lança mão da alegoria da Árvore de Contos para explicar a origem das histórias de fadas, que teriam suas raízes interligadas à origem da linguagem humana e teriam se desenvolvido por diferentes e intrincados ramos, de modo que cada folha mantém uma semelhança e um parentesco com todas as outras, mas ainda assim conserva seus traços peculiares e únicos.

Niggle é um pintor, e sua obra tem início em uma única folha, cuidadosamente elaborada. Sua tela, então, começa a se desenvolver, dando origem a uma árvore e, posteriormente, a todo um cenário ao redor. Todavia, desde o início limites são impostos a sua arte: a personagem deveria, cedo ou tarde, fazer uma viagem desagradável e incômoda, de tal forma que o pintor tem um limite inicial de tempo para a execução de seu trabalho, o que influencia diretamente a forma de sua tela.

O processo de criação é descrito de uma maneira até um pouco cômica: em torno da peça inicial, o pintor vai juntando outras telas, de tal modo que o quadro começa a crescer, até ficar maior que o próprio artista, que conseguirá dar acabamento em certos pontos de sua obra somente com a ajuda de uma escada, isto é, com a ajuda de uma extensão de seu próprio corpo. O quadro, porém, tem que ser terminado de alguma forma, e Niggle decide que a tela precisa parar de crescer.

Nesse ponto, pode-se notar um fenômeno interessante, pois a arte torna-se literalmente maior que o próprio artista e, de certa forma, escapa ao seu controle; seu potencial de crescimento é muito maior do que se pode realizar em uma única vida, e a obra de arte, aos poucos, parece ganhar vida própria. Quando Niggle encontra a Árvore em

outro plano, é dito: “‘A Árvore estava terminada, mas não acabada’ – ‘Exatamente o contrário de como costumava ser’, ele pensou” (Tolkien, 2006b, p.110).¹ A Árvore desenvolve-se além das intenções do artista, por meio dos diferentes olhares que recaem sobre ela e dos sentimentos diversos que ela pode gerar em cada espectador.

A participação do leitor – ou antes as diferentes possibilidades de interpretação, que podem surgir de acordo com a subjetividade de cada receptor da obra de arte – aparece como algo importante no projeto estético tolkieniano, que vem a se refletir tanto em aspectos formais quanto temáticos de sua obra. No “Prefácio” de *O senhor dos anéis* temos uma passagem bastante conhecida, na qual o autor menciona rapidamente dois conceitos – alegoria e aplicabilidade:

Mas eu cordialmente desgosto de alegorias em todas as suas manifestações, e sempre foi assim desde que me tornei adulto e perspicaz o suficiente para detectar sua presença. Gosto muito mais de histórias, verdadeiras ou inventadas, com sua aplicabilidade variada ao pensamento e à experiência dos leitores. Acho que muitos confundem “aplicabilidade” com “alegoria”, mas a primeira reside na liberdade do leitor, e a segunda na dominação proposital do autor. (idem, 2002b, p.XV)²

Quando passamos pelos estudos filológicos de J. R. R. Tolkien pudemos notar ainda outra palavra relacionada de modo oposto à alegoria: a palavra “símbolo”. Temos, então, três conceitos associados, que explicitam diferentes relações entre leitor, autor e obra, e as várias possibilidades de criação de significado envolvidas no processo de recepção da arte. Vejamos então, um a um, esse três conceitos.

A *alegoria* atua de um modo amplo, porém fechado, ou seja, abarcando todo o texto e impondo-lhe uma única significação além da

1 “*The Tree was finished, though not finished with – ‘Just the other way about to what it used to be’, he thought [...]*” (Tolkien, 1966d, p.114).

2 “*But I cordially dislike allegory in all its manifestations, and always have done so since I grew old and wary enough to detect its presence. I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability to the thought and experience of readers. I think that many confuse ‘applicability’ with ‘allegory’; but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author*” (Tolkien, 1966a, p.XI).

literal, de acordo com o desejo do autor. Nesse caso, todos os elementos do texto devem combinar-se para formar uma única possibilidade de interpretação, sem dar qualquer liberdade ao leitor de se projetar na obra. O resultado é um texto fechado, cujo significado é descoberto mais por vias racionais do que pelo sentimento, pela memória ou pela imaginação. Em uma alegoria, no sentido tolkieniano, o texto perderia, provavelmente, a sua capacidade de significação criativa – e talvez mais duradoura, com apelo ao mítico –, podendo ser reduzida a um conceito mais ou menos simples, que empurra o leitor para longe do texto e da arte. Ao negar que *O senhor dos anéis* tenha quaisquer intenções alegóricas, o autor liberta seu texto do contexto histórico no qual foi produzido. Muito além da Segunda Guerra Mundial, o relato dos hobbits permanece aberto a múltiplas interpretações, possivelmente tão variadas quanto o seu número de leitores.

A essa multiplicidade é que se refere o termo *aplicabilidade*. Nessa instância, a atividade de interpretação envolve somente o leitor e a obra, ficando excluída a figura – a intenção – do autor. É interessante notar que a aplicabilidade, por ser independente da vontade do autor, pode ser muito mais efetiva quando se é colocado diante de textos anônimos – como era comum na atividade de Tolkien como filólogo. Embora tente resgatar a personalidade dos autores de *Beowulf* ou de *Sir Gawain and the Green Knight*, o trabalho do professor jamais é colocado à sombra de um grande nome. A obra é o que – ou quem – atua em primeiro plano, e as possibilidades de interpretação ou de atribuição de valor só dependem dela mesma.

Já o *símbolo* parece encontrar-se a meio caminho entre a alegoria e a aplicabilidade. Um símbolo, no sentido tolkieniano, seria algum elemento do texto que possuísse vários significados, mais ou menos dependentes da vontade do autor. Note-se que, ao contrário da alegoria, o símbolo não domina o texto em sua totalidade, mas refere-se apenas a algum elemento dele, e não direciona a interpretação a um único significado, de tal modo que este seja gerado tanto pela intenção autoral quanto pela recepção do leitor.

Nesse sentido, pode-se dizer que a *Árvore de Niggle* é um símbolo do processo de significação simbólica. Em um primeiro momento,

ela é, de fato, a obra de um artista, vista e manipulada apenas por um único homem. Contudo, ao entrar no Mundo Secundário e contemplar a *sua* Árvore, o pintor percebe que muitos dos elementos que constituem sua obra surgiram independentemente de sua vontade, sendo contribuições alheias. Sua Árvore, portanto, nunca estará completa, perfeita, mas sujeita a constantes mudanças, quase como um ser vivo em constante transformação.

A partir desse ponto, surge a questão: de que maneira o autor poderia ainda manter seu trabalho aberto, de modo a tornar possível a criação simbólica? A resposta parece vir do olhar destreinado e, de certa forma, inocente de Parish, vizinho de Niggle: “Quando Parish olhava para o jardim de Niggle (o que era comum), o que mais via eram ervas daninhas e, quando olhava para os quadros de Niggle (o que era raro), só via manchas verdes e cinzentas e linhas pretas, que lhe pareciam despropositadas” (idem, 2006b, p.95).³ Os olhos que dão tanta atenção às ervas daninhas do jardim, ao olhar para a tela, conseguem ver pouco além de manchas verdes e cinzas. Isso nos sugere, exatamente, que a pintura de Niggle não era tão nítida, mas se apresentava de modo um tanto difuso.

É exatamente sobre esse caráter um tanto difuso, mas não sem detalhes, que trata o ensaio de John D. Rateliff, “*A Kind of Elvish Craft’: Tolkien as Literary Craftsman*” (“um tipo de arte élfica”: Tolkien como artesão literário). Analisando uma passagem de *O senhor dos anéis*, o crítico explica que

[...] ele não descreve cada detalhe – quais eram as cores das pedras? Quem estava de cada lado de Frodo quando ele se sentou bem perto aos outros para se proteger contra o amargo frio? Mas Tolkien conta-nos tudo que precisamos saber, em termos genéricos, acrescentando somente os detalhes específicos que são suficientes para tornar a cena clara, para guiar a imaginação do leitor, para extrair de nossas próprias memórias de estar com frio e congelado, exausto e infeliz. Nós não precisamos saber a aparência de

3 “When Parish looked at Niggle’s garden (which was often) he saw mostly weeds; and when he looked at Niggle’s pictures (which was seldom) he saw only green and gray patches and black lines, which seemed to him non-sensical” (Tolkien, 1966d, p.103).

Frodo porque estamos olhando através de seus olhos; detalhes em excesso acabariam na verdade por limitar a aplicabilidade. (Ratelif, 2010, p.6)⁴

Contudo, a comparação entre a narrativa e quaisquer outras formas de arte visual, no caso de J. R. R. Tolkien, é sempre um tanto delicada, já que o autor considerava que qualquer forma de suporte visual, como no caso do drama, inevitavelmente direciona a obra para algo distante da verdadeira literatura, como se pode perceber em uma das notas de “Sobre histórias de fadas”:

Por muito que sejam boas por si só, as ilustrações pouco ajudam as histórias de fadas. A distinção radical entre toda arte (incluindo teatro) que oferece uma apresentação *visível* e a verdadeira literatura é que aquela impõe uma forma visível. A literatura age de mente para mente, e portanto é mais procriadora. É ao mesmo tempo mais universal e mais pungentemente particular. Se fala de *pão* ou *vinho* ou *pedra* ou *árvore*, apela ao todo dessas coisas, às suas ideias. No entanto cada ouvinte lhes dará uma corporificação pessoal peculiar em sua imaginação. Se a história diz “ele comeu pão”, o produtor dramático ou o pintor podem apenas mostrar “um pedaço de pão”, de acordo com seu gosto ou arbítrio, mas o ouvinte da narrativa pensará no pão em geral e o conceberá em alguma forma própria sua. Se uma história diz “ele subiu por uma colina e viu um rio no vale lá embaixo”, o ilustrador pode capturar, ou quase capturar, sua própria visão de uma cena como essa, mas cada ouvinte das palavras terá sua própria imagem, e ela será feita de todas as colinas, rios e vales que ele já viu, mas especialmente d’A Colina, d’O Rio, d’O Vale que foram para ele a primeira corporificação da palavra. (Tolkien, 2006b, p.86, grifos do autor)⁵

4 “[...] he does not describe every detail – what color were the rocks? Who was on either side of Frodo as he sat huddled against the bitter cold? But Tolkien does tell us everything we need to know, in general terms with just enough specific detail to bring the scene home, to guide the reader’s imagination, to draw on our own memories of being cold and frozen, exhausted and miserable. We do not need to know what Frodo looked like, because we are looking through his eyes; too much detail would actually limit the applicability”.

5 “However good in themselves, illustrations do little good to fairy-stories. The radical distinction between all art (including drama) that offers a visible presentation and true literature is that it imposes one visible form. Literature works from mind to mind and

O apelo da verdadeira literatura, no sentido tolkieniano, seria para o que há de primevo, mais próximo à origem, e não para o específico, individualizado, pois por meio desse caráter genérico é que a narrativa possibilitará a aplicabilidade. Quando está encantado, o leitor ou ouvinte entra em Faërie, um mundo “cheio de admiração, mas não de informações” (ibidem, p.9).⁶ O caráter menos *informativo* e mais *narrativo* será provavelmente um dos elementos mais contrastantes entre a obra de Tolkien e de alguns de seus contemporâneos.

Com o mergulho no indivíduo e o surgimento de técnicas como o fluxo de consciência, acentuou-se a tendência, na literatura, de escrita de romances cada vez mais voltados à personagem e desligados da ação, tendendo à discussão filosófica ou ao exame analítico de uma situação. Assim, pode-se dizer que no início do século XX era possível constatar um declínio da arte da narrativa. Esse declínio já é apontado por Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador”, escrito por volta de 1936, e que embora seja dedicado à obra de Nicolau Lescov, em boa parte, adapta-se aos escritos tolkienianos. Os motivos que o crítico encontra para essa diminuição no valor da narrativa são a perda do valor das experiências humanas, por um lado, e o surgimento de uma nova forma privilegiada de comunicação baseada na informação, por outro. Para Benjamin (1975, p.65), a narrativa era a principal forma de aconselhamento e de transmissão de experiências, visto que

is thus more progenitive. It is at once more universal and more poignantly particular. If it speaks of bread or wine or stone or tree, it appeals to the whole of these things, to their ideas; yet each hearer will give to them a peculiar personal embodiment in his imagination. Should the story say 'he ate bread,' the dramatic producer or painter can only show 'a piece of bread' according to his taste and fancy, but the hearer of the story will think of bread in general and picture it in some form of his own. If a story says 'he climbed a hill and saw a river in the valley below,' the illustrator may catch, or nearly catch, his own vision of such a scene; but every hearer of the words will have his own picture, and it will be made out of all the hills and rivers and dales he has ever seen, but specially out of The Hill, The River, The Valley which were for him the first embodiment of the word” (Tolkien, 2006c, p.159, grifos do autor).

6 “full of wonder but not of information” (Tolkien, 2006c, p.109).

[...] “dar conselho” significa muito menos responder a uma pergunta do que fazer uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a se desenrolar. Para formular o conselho é necessário antes de mais nada saber narrar a estória.

Grande parte do prestígio recebido pela informação vem de sua capacidade de oferecer alguma ligação direta com a vida prática, ao contrário da narrativa que muitas vezes se desenvolve por meio de um relato sobre lugares longínquos ou tempos afastados. A validade da informação é baseada, portanto, ou em sua verificabilidade ou em seu caráter de verossimilhança. Para Benjamin (*ibidem*, p.67), o que afasta a informação da arte narrativa é o fato de que

[...] nenhum acontecimento é revelado sem que seja permeado de explicações. Em outras palavras: nada mais do que acontece é abrangido pela narrativa, e quase tudo pela informação. Pois metade da habilidade de narrar reside na capacidade de relatar a estória sem ilustrá-la com explicações.

A ausência de informação na narrativa não causa, ao contrário do que se pode imaginar, um empobrecimento do assunto narrado:

O extraordinário e o maravilhoso são sempre relatados com a maior exatidão, mas o relacionamento psicológico dos fios da ação não é oferecido à força ao leitor. Fica a seu critério interpretar a situação tal como a entende, e assim a narrativa alcança uma envergadura ampla que falta à informação. (*ibidem*, p.67)

Benjamin explica que por meio do romance já se tem uma forma de contar histórias bastante diferenciada dessa antiga arte de narrar. O romance não pôde existir e se difundir sem o suporte do livro. Essa condição, por sua vez, fez com que a sua leitura fosse uma prática essencialmente solitária. Haveria, de certa forma, uma relação especular entre o leitor e a personagem típica do romance, no sentido de que ambos estariam, de algum modo, apartados da sociedade ou alheios a um sentimento de coletividade.

Ao comentar a obra de J. R. R. Tolkien, em especial *O senhor dos anéis*, é notável a tentativa de conciliação entre essas duas formas de contar histórias: o antigo, oral, épico e genérico, e o novo, escrito, individualizado e cheio de informações. Por um lado, não há dúvidas de que uma obra com essa extensão não poderia existir sem o suporte do livro. A história poderia ser recontada de diferentes formas, porém, mesmo que memorizada de ponta a ponta por um contador de histórias habilidoso, é difícil conceber um público moderno e de ouvidos tão atentos que pudesse acompanhar tal narrativa. Além disso, o enredo traz-nos personagens bem próximas às do universo típico do romance, mas que são, contra sua vontade, lançadas em um mundo épico, longe do doméstico e do privado, impulsionadas à participação ativa em um universo no qual cada escolha individual repercute no coletivo – o maior exemplo é o caso de Bilbo ter poupado a vida de Gollum, depois de ter encontrado o Anel.

Não se pode negar, contudo, o quanto *O senhor dos anéis* se aproxima desse modo antigo de narrar, utilizando-se de seu caráter “aberto” – que permite uma projeção dos leitores – como um cenário no qual convivem as mais diferentes impressões e interpretações. Ao trazer à cena A Colina, O Rio ou O Vale, o autor mergulha em um passado muito antigo, nas origens da linguagem e do surgimento de uma forma de representar o mundo; são conceitos ideais, compartilhados por todos os homens e, ainda assim, diferentes para cada homem. Dessa forma, quando Niggle entra em seu quadro, ele pode contemplar a *sua* Árvore original, a peça mais próxima de seu conceito ideal e primevo de árvore, que é formada, todavia, juntamente com a contribuição de outras consciências e ideias de árvore.

Voltamos, portanto, à questão dos limites de uma obra de arte. O limite imposto a Niggle era essencialmente o limite temporal da viagem que, embora não explicitamente (daí a dúvida que nos aproxima do fantástico de Todorov), parece corresponder a sua morte. O pintor não dispõe de toda a eternidade para trabalhar e retrabalhar a sua tela e permitir que ela cresça em extensão e detalhes de modo selvagem e indomado. Pelo contrário, o limite de sua vida é também o limite de sua obra, de tal forma que ambos devam ser finitos. Há, contudo,

algo transcendente, que persiste além da vida e da vontade do autor, espalhando-se por meio da memória pelo concreto e sensual, conhecido pela experiência, até o primordial, a essência compartilhada por todos os seres vivos e conhecida apenas por seu espírito.

4

O SENHOR DOS ANÉIS: UMA ESTÉTICA DA FINITUDE

A estética da finitude

Com “estética da finitude” pretendemos denominar, neste livro, o projeto estético de J. R. R. Tolkien. É possível dizer que as principais características que definem seu projeto no campo formal são a preferência pela narrativa, com algumas incursões pela poesia, e a incorporação de elementos maravilhosos por meio da Fantasia. Em “Sobre histórias de fadas”, o autor afirma que a Fantasia não insulta a razão, pelo contrário: “A Fantasia criativa está fundamentada no firme reconhecimento de que as coisas são assim no mundo como este aparece sob o Sol, no reconhecimento do fato, mas não na escravidão perante ele” (Tolkien, 2006b, p.63).¹

O mergulho em um passado mítico que, segundo David Day (2004, p.14), beira o mundo ideal de Platão, mostra um mundo atravessando um grande processo de transformação, no qual as personagens contemplam o desaparecimento de muitas coisas e percebem sua finitude no tempo. É essencialmente do reconhecimento desse fato que surge a

1 “*For creative Fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition of fact, but not a slavery to it*” (Tolkien, 2006c, p.144).

fantasia tolkieniana. Ela é moldada em torno da ideia de que o universo e o indivíduo são mutáveis e podem até mesmo desaparecer; porém, a arte forneceria uma maneira legítima e eficiente de conservar ou recuperar a memória do que já existiu.

Assim, sua obra seria uma grande homenagem, recuperação e reconstrução de um passado mítico, repleto de belezas que não existem mais, de quando o homem se encontrava mais próximo da natureza.

Contudo, ao trabalhar com um texto tão volumoso e de enredo tão complexo quanto *O senhor dos anéis*, deve-se primeiro definir alguns parâmetros que nortearão todo o processo de reflexão sobre a obra. Assim, a primeira pergunta que se deve fazer é: qual é o assunto do texto que temos em mãos? Ou ainda, o que é o texto que temos em mãos? Como ele se apresenta?

Um aspecto frequentemente ignorado em relação a essa obra é que ela é apresentada como um trabalho filológico, isto é, um texto traduzido e estabelecido por meio de uma ou várias fontes antigas. Os dados que atestam isso estão no “Prólogo” e nos apêndices, mas podem ser notados vários indícios dessa multiplicidade de fontes que parecem compor a obra por meio de vários elementos no texto, como a mudança de foco narrativo acompanhada de uma mudança estilística e a própria escolha das personagens sobre as quais se concentra esse foco narrativo.

Inicialmente, *O senhor dos anéis* seria derivado de outro livro, chamado Livro Vermelho do Marco Ocidental, cuja primeira parte conteria o que foi relatado em *O hobbit*. O primeiro indício sobre as múltiplas fontes que teriam dado origem a *O senhor dos anéis* aparece na quarta parte do “Prólogo”, que conta como Bilbo teria achado o Anel e as diferentes versões existentes para essa história. Pouco depois, em “Nota sobre os registros do Condado”, temos dados mais concretos sobre essas diferentes versões do texto:

O Livro Vermelho original não foi preservado, mas muitas cópias foram feitas, especialmente do primeiro volume, para uso dos descendentes do filho de Mestre Samwise. A cópia mais importante, entretanto, tem uma história diferente. [...]

O Livro do Thain foi, desse modo, a primeira cópia do Livro Vermelho, e continha muitos dados que foram omitidos ou perdidos. Em Minas Tirith ele recebeu muitas anotações e muitas correções, especialmente nos nomes, palavras e citações das línguas élficas; e foi acrescentada uma versão abreviada daquelas partes do *Conto de Aragorn e Arwen*, que ficam de fora do relato da Guerra. (Tolkien, 2002b, p.15)²

Ao comparar o conteúdo de *O senhor dos anéis* com o que se fala sobre o Livro Vermelho, tudo indica que a versão que hoje temos do texto é derivada desse Livro do Thain, que foi levado para Minas Tirith, onde foi revisado e recebeu ampliações e correções. Dentre as modificações do texto original, a mais notável é a de que essa cópia mais importante contém uma história diferente da descrita no Livro Vermelho. Isso explicaria muitas coisas como, por exemplo, o fato de *O senhor dos anéis* e *O hobbit* terem um narrador heterodiegético e onisciente, considerando que o texto original teria partido de um diário pessoal, o diário de Bilbo, posteriormente passado a Frodo e Sam. Explica também a necessidade de haver uma descrição da página de rosto do Livro Vermelho no último capítulo do romance.

O diário ou livro de Bilbo é um elemento sempre presente, mencionado e lembrado durante toda a história por muitas referências metalinguísticas. Várias personagens, especialmente os hobbits, questionam se entrarão para a narrativa de Bilbo ou demonstram interesse na obra de alguma forma. Ao voltar da Montanha Solitária, o hobbit havia se tornado uma lenda viva, e o registro de suas aventuras parecia algo importante aos olhos de muitos – mas provavelmente não de todos. De qualquer modo, é notável como esse livro é valorizado e trabalhado ao longo de vários anos. O que seria um diário pessoal

2 “The original Red Book has not been preserved, but many copies were made, especially of the first volume, for the use of the descendents of the children of Master Samwise. The most important copy, however, has a different history. [...]”

The Thain’s Book was thus the first copy made of the Red Book and contained much that was later omitted or lost. In Minas Tirith it received much annotation, and many corrections, especially of names, words, and quotations in the Elvish languages; and there was added to it an abbreviated version of those parts of The Tale of Aragorn and Arwen which lie outside the account of war” (Tolkien, 1966a, p.16-7).

começa a assumir então um duplo significado: relato histórico e literatura, obra de arte.

Ora, Bilbo não se tornava também uma espécie de poeta? Seu contato com os elfos, a atividade como escritor de canções ou adivinhas, além, é claro, de sua estranheza na visão dos outros hobbits parecem empurrar a personagem e sua obra para o campo da arte, tornando-o uma figura próxima à figura do artista excêntrico e desencaixado da sociedade.

No entanto, é muito claro que a natureza da personagem nem sempre foi a mesma, tendo evoluído com o passar do tempo. E nem é necessário que se retorne a *O hobbit* para fazer tal constatação; basta observar a folha de rosto de sua obra:

Meu Diário. Minha Viagem Inesperada. Lá e de Volta Outra Vez. E o Que Aconteceu Depois.

Aventuras de Cinco Hobbits. A História do Grande Anel, compilada por Bilbo Bolseiro a partir de suas próprias observações e dos relatos de seus amigos. O que fizemos na Guerra do Anel.

Aqui terminava a letra de Bilbo e Frodo havia escrito:

A QUEDA
DO
SENHOR DOS ANÉIS
E O
RETORNO DO REI

(segundo as Pessoas Pequenas; contendo as memórias de
Bilbo e Frodo
do Condado, suplementadas pelos relatos de seus
amigos e
pelos ensinamentos dos Sábios)
Juntamente com excertos de Livros da Tradição
traduzidos por Bilbo em Valfenda.

(*ibidem*, p.1088)³

3 *My Diary. My Unexpected Journey. There and Back Again. And What Happened After. Adventures of Five Hobbits. The Tale of the Great Ring, compiled by Bilbo Baggins*

A progressão dos títulos dados por Bilbo sugere uma mudança de foco do particular, privado (“*Meu Diário*”) para o público, coletivo (“*O que fizemos na Guerra do Anel*”), marcado inicialmente por um pronome possessivo, e posteriormente por um pronome pessoal. Outro elemento digno de nota é como, na primeira fileira de títulos, nenhum deles aponta para o sujeito da ação, o que sugere certa passividade. O diário (ou o relato) fala sobre coisas que aconteceram a uma determinada personagem e não sobre as coisas que ela fez.

A segunda fileira de títulos já afasta a condição passiva, mas ainda se mantém sob um caráter de generalidade, sob o título de “*Aventuras de Cinco Hobbits*”. A situação é modificada radicalmente no título seguinte, no qual surge pela primeira vez o nome do autor, que age como um historiador, registrando os fatos observados e coletando relatos de quem participou da ação, e seu título final, como já mencionado, abarca uma ideia de coletividade, na qual todo um povo é representado de maneira ativa.

Por meio de todos esses títulos, escritos somente pela mão de Bilbo, podemos notar um processo não só de amadurecimento da obra, mas de amadurecimento do povo, que sai de uma condição

from his own observations and the accounts of his friends. What we did in the War of the Ring.

Here Bilbo's hand ended and Frodo had written:

THE DOWNFALL
OF THE
LORD OF THE RINGS
AND THE
RETURN OF THE KING

(as seen by the Little People; being the memoirs of
Bilbo and Frodo
of the Shire, supplemented by the accounts of their
friends and the
learning of the Wise.)

Together with extracts from books of Lore translated
by Bilbo in Rivendell.

(Tolkien, 1966c, p.335-6)

anônima e parte para uma atuação efetiva no mundo exterior. O entrelaçamento do individual e do coletivo mais uma vez sugere aquela trajetória do romance de formação, com a diferença de que a entrada das personagens no mundo épico é feita de modo involuntário.

Frodo, por sua vez, dá um único título ao volume. A queda do Senhor dos Anéis e o retorno do Rei são acontecimentos que evidenciam o universo de mudanças no qual a história ocorre, um universo de queda e ascensão. A autoria aparece como subtítulo, entre parênteses, mas não deixa de marcar os nomes dos principais escritores, trazendo ainda dados sobre sua localização (o Condado) e sua identidade (Pessoas Pequenas). É interessante notar ainda a substituição da palavra “hobbits”, existente em um dos títulos de Bilbo, pela expressão “Pessoas Pequenas”, algo que nos indica que haveria leitores para os quais, talvez, a palavra “hobbit” não fosse familiar, leitores estrangeiros, que não conheceriam o Condado e seu povo. Por fim, a indicação da tradução de livros da Tradição ou dos ensinamentos dos sábios confere ao texto o seu caráter enciclopédico e pedagógico.

Assim, o diário pessoal modifica-se em forma e função, passando do “meu” particular para o “nós” coletivo, de livro de memória a registro histórico, interessante e útil para toda a sociedade, um documento que pode – por que não? – ser considerado o épico nacional do povo do Condado, já que após as histórias narradas nesse volume o território atinge novas dimensões, estendendo-se até o Marco Ocidental, e adquire estatuto mais elevado em relação às nações maiores, como Rohan e Gondor.

O conteúdo pessoal e subjetivo, no entanto, nunca desaparece completamente, talvez porque seja uma consequência inevitável da mão de seus autores. Curioso observar que o Livro Vermelho é uma obra duplamente inacabada, abandonada primeiramente por Bilbo e depois por Frodo.

Nesse ponto, não se pode excluir o paralelo com Niggle. No caso do pintor, o limite de sua obra foi determinado pela necessidade de realizar a incômoda viagem. Bilbo, por outro lado, inicia *O senhor dos anéis* como alguém com a vida alongada, de um modo incomum:

Bilbo era muito rico e muito peculiar, e tinha sido a atração do Condado por sessenta anos, desde seu notável desaparecimento e inesperado retorno. As riquezas trazidas de suas viagens tinham agora se transformado numa lenda local, e popularmente se acreditava que a Colina em Bolsão estava cheia de túneis recheados com tesouros. E se isso não fosse o suficiente para se ter fama, havia também seu vigor prolongado que maravilhava as pessoas. O tempo passava, mas parecia ter pouco efeito sobre o Sr. Bolseiro. Aos noventa anos, parecia ter cinquenta. Aos noventa e nove, começaram a chamá-lo de *bem-conservado*; mas *inalterado* ficaria mais próximo da realidade. Havia pessoas que balançavam a cabeça e pensavam que isso era bom demais; parecia injusto que qualquer pessoa possuísse (aparentemente) a juventude perpétua, além de (supostamente) uma riqueza inexaurível.

– Isso terá seu preço – diziam eles. – Não é natural e trará problemas. (ibidem, p.21, grifos do autor)⁴

Apesar da vida mais estendida, a história que Bilbo pretende contar em seu livro cresce ao longo do tempo, recebendo paralelamente um conteúdo erudito de várias canções e traduções. Do que seria apenas um relato de sua viagem, seu texto acaba sendo ampliado para abarcar as histórias de Frodo, Sam, Merry e Pippin, ficando tão complexo que ele é incapaz de terminá-lo antes que a idade comece a lhe pesar sobre os ombros. Quando passa seu diário a Frodo, percebe-se a transmissão de uma obra inacabada, a tarefa simplesmente tornou-se maior que o hobbit e teve de ser legada a um herdeiro suficientemente instruído e experiente.

4 “*Bilbo was very rich and very peculiar, and had been the wonder of the Shire for sixty years, ever since his remarkable disappearance and unexpected return. The riches he had brought back from his travels had now become a local legend, and it was popularly believed, whatever the old folk might say, that the Hill at Bag End was full of tunnels stuffed with treasure. And if that was not enough for fame, there was also his prolonged vigour to marvel at. Time wore on, but it seemed to have little effect on Mr. Baggins. At ninety he was much the same as at fifty. At ninety-nine they began to call him well-preserved; but unchanged would have been nearer the mark. There were some that shook their heads and thought this was too much of a good thing; it seemed unfair that anyone should possess (apparently) perpetual youth as well as (reputedly) inexhaustible wealth.*

‘It will have to be paid for,’ they said. ‘It isn’t natural, and trouble will come of it!’” (Tolkien, 1966a, p.21, grifos do autor).

Nota-se que a questão da vida do autor perante sua obra parece ser um tema recorrente no universo tolkieniano ou, talvez, isso seja apenas um reflexo de um drama maior, que é a mortalidade. E é exatamente esse tema que Tolkien declara ser o principal assunto de sua obra:

Não creio que mesmo o Poder ou a Dominação sejam o verdadeiro centro de minha história. Isso fornece o tema de uma guerra, sobre alguma coisa suficientemente sombria e ameaçadora para parecer-se naquele momento de suprema importância, mas é principalmente “um cenário” para os personagens mostrarem-se. O verdadeiro tema para mim é sobre algo muito mais permanente e difícil: Morte e Imortalidade – o mistério do amor pelo mundo nos corações de uma raça “fadada” a deixá-lo e aparentemente perdê-lo; a angústia nos corações de uma raça “fadada” a não deixá-lo até que toda a história deste mundo estimulada pelo mal esteja completa. (idem, 2006a, p.236)

No trecho citado, Tolkien fala de duas raças: a dos elfos e a dos homens. A diferença essencial entre eles é que o destino dos elfos está ligado ao mundo, de tal modo que eles não podem abandoná-lo; já os homens experimentam o mundo como passageiros, habitando-o apenas por um breve período de tempo. Essa diferença fundamental reflete-se também na forma de atuar sobre o mundo, o que inclui o fazer artístico.

Não há, para os elfos, a preocupação com a própria morte. Portanto, não haveria em suas obras as mesmas limitações que nos trabalhos realizados por mortais. Contudo, elas não estariam alheias ao sentimento de mudança ou de finitude das coisas. Em *O senhor dos anéis*, os três anéis dos elfos atuam conservando e protegendo determinados lugares: Valfenda, Lothlórien e os Portos Cinzentos. Sua arte atua sobre o próprio Mundo Primário ou de forma paralela a ele. As Silmarilli de Fëanor, por exemplo, joias em torno das quais se desenvolve uma série de conflitos em *O Silmarillion*, conservam, literalmente, o brilho das duas árvores que outrora iluminaram o mundo. Não se trata de um reflexo das árvores ou qualquer forma de representá-las: as joias contêm de fato a essência das árvores, de tal modo que as árvores poderiam ser recuperadas por meio das pedras.

Se os anéis élficos podem ser considerados uma amostra da arte imortal, conseqüentemente o Um Anel se encaixará na mesma categoria, pois o destino de Sauron também está ligado à Terra-média. Em linhas gerais, pode-se dizer que o Senhor das Trevas e os elfos têm um interesse em comum, que é conservar o mundo ao redor de acordo com sua própria vontade. O que os diferencia, porém, é a forma como cada um lida com o esse universo exterior ao Ser. Uma versão bastante corrompida dessa intenção é oferecida aos homens; todavia, em vez da possibilidade de manter o mundo ao redor intacto, o que se recebe é a capacidade de manter a si próprio afastado dos efeitos dos anos.

Frente a isso, é notável que haja em *O Silmarillion* e em *O senhor dos anéis* dois casos de elfos que abraçaram a mortalidade e a mudança. São elas Lúthien e Arwen, cujas histórias possuem um desenvolvimento paralelo pelo fato de terem se apaixonado por homens mortais. Ambas abrem mão da vida imortal e entram no mundo mutável dos humanos, mas a lembrança das belas filhas dos elfos permanece conservada em numerosos relatos e canções.

A arte mortal, uma forma de arte mais humana, ao contrário, não age diretamente sobre o Mundo Primário, mas projeta-se para outro plano, um plano ideal. É uma arte essencialmente diferente da arte élfica, visto que quem a faz são seres essencialmente diferentes dos elfos. O mortal não enxerga apenas as transformações do mundo, sentindo em si mesmo os efeitos do tempo e da velhice. Seu impulso primordial é tentar resistir a esse processo de mudança de dois modos: tentando agir diretamente no Mundo Primário ou construindo um novo universo no plano da memória e da imaginação.

Entre essas duas formas de arte está claro que apenas a segunda é considerada legítima. Não cabe ao homem ou a qualquer outro ser transformar a natureza. Ele pode corrompê-la ou até modificá-la positivamente para seus próprios desígnios, mas não pode realmente criar outra coisa. Já a Subcriação seria uma forma mais autêntica de arte, na verdade até mesmo um direito humano, já que o homem é feito à imagem e semelhança de um criador.

Várias conseqüências derivam dessa dicotomia mortalidade e imortalidade, como a relação com o mal ou com práticas religiosas.

Contudo, o que nos interessa neste momento são os limites impostos à arte humana pela mortalidade e os resultados que podem derivar dessas limitações.

É notável como a obra de J. R. R. Tolkien é construída dentro de molduras bem definidas. A que mais chama a atenção, à primeira vista, é a moldura temporal, que encerra todas as suas histórias sobre a Terra-média em um intervalo de três eras. O texto que inicia essa grande narrativa é “A Canção dos Ainur”, publicado em *O Silmarillion*. Logo nesse primeiro relato, que é o relato da criação do mundo, o alcance de toda a trama a ser desenvolvida já parece determinado pelos três movimentos da canção, apesar de haver alguma sugestão de continuidade pelas mãos dos homens – que dariam origem, provavelmente, a uma outra música, não relatada.

Nesse contexto, *O senhor dos anéis* surge como um relato monumental sobre os últimos acordes dessa canção, indicando grandes mudanças no mundo conhecido após o cessar da música. Com o gradual desaparecimento dos elfos tem início a era dos homens e, assim, o domínio da mortalidade sobre a Terra-média.

Outra moldura colocada em torno da narrativa tolkieniana é a geográfica, ou antes, cartográfica. Lucie Armitt (2005, p.60-1), em *Fantasy Fiction: an Introduction* (ficção de fantasia: uma introdução),⁵ chama a atenção para esse aspecto:

Cartografia é, por definição, uma tentativa de domar o mundo a nossa volta, para transformá-lo em um produto de nossa própria criação e, sendo capaz de escrever e lê-lo, reduzi-lo para nosso tamanho. Dessa forma, ela desempenha uma espécie de efeito miniaturizante que traça uma rota surpreendentemente paradoxal. [...] ela opera através de “metáforas de contenção”, enquanto, simultaneamente, “ameaça a infinitude”. Em outras palavras, estamos de volta ao efeito duplo do sublime [...]: quem fitar do topo do Snowdon,⁶ e então olhar para o ponto no qual você está como representado em um mapa da Ordnance

5 Ainda sem tradução publicada em português.

6 Montanha mais alta do País de Gales.

Survey,⁷ ficará quase tão chocado pela impossibilidade de transcrever a geografia física em códigos de cartografia e leituras de mapas quanto pela visão em si mesma.⁸

Não apenas a presença de mapas nas mais importantes obras de J. R. R. Tolkien, mas também o fato de que várias delas têm a viagem como seu tema principal evidencia esse elemento cartográfico no universo do autor. Os mapas, pelo modo como são desenhados, mostram de maneira nítida a extensão da viagem realizada por Frodo e seus amigos, mas também sugerem que há algo além dessas fronteiras. A história derivada do Livro Vermelho é uma tentativa abarcar, por meio do relato de observação, todo o universo da Terra-média, seus povos, suas línguas, suas histórias e sua natureza; é uma tentativa de domar o mundo, cristalizando em forma de narrativa um breve momento de sua existência que os hobbits puderam observar e da qual puderam participar. Temos, portanto, um relato subjetivo, que se inicia sob a forma de um relato íntimo, um diário, e cresce assumindo dimensões enciclopédicas.

Considerações gerais sobre as personagens de *O senhor dos anéis*

A questão que envolve o tema da mortalidade e da imortalidade se manifesta eminentemente nas personagens, o que torna sua análise

7 Agência do governo britânico responsável por produzir mapas para a Grã-Bretanha.

8 “*Cartography is, by definition, an attempt to tame the world around us, to transform it into a product of our own making and, in being able to write and read it, cut it down to our size. As such, it enacts a type of miniaturizing effect that traces a surprisingly paradoxical route. [...] it operates through ‘metaphors of containment’ whilst simultaneously ‘threaten[ing] infinity. In other words, we are back to the dual effect of the sublime [...]: staring from the summit of Snowdon, then looking at the point at which you are standing as represented on the Ordnance Survey map, one is almost as struck by the impossibility of transcribing physical geography into the codes of mapmaking and map reading as by the view itself’.*”

substancial para este trabalho. Mas essa é apenas uma das formas de manifestação do problema. Terra-média é uma terra repleta de memórias e monumentos ao passado, como as Colinas dos Túmulos e os Pântanos dos Mortos, que guardam a memória de grandes batalhas, ou as Argonath, monumentos construídos pelo homem em memória de grandes reis.

Uma das principais características de *O senhor dos anéis* é a quantidade enorme de personagens, de tal modo que chega a ser difícil até mesmo determinar quem é o verdadeiro protagonista do romance. Frodo, como o portador do Anel, é sempre a opção mais imediata. Contudo, a história não começa nem termina com ele no centro de seu foco narrativo; ao contrário, ela começa com Bilbo e termina com Sam. Aquele que desencadeia toda a ação, com seu conhecimento, astúcia e ousadia é Gandalf, e o rei sobre o qual falam todas as profecias é Aragorn.

Ao longo dessa enorme narrativa, cada uma das personagens assume papéis e significados diferentes. Algumas sofrem grandes transformações, como, por exemplo, Sam, que passa de servo a líder; outras ainda permanecem praticamente imutáveis, como Legolas e Gimli. Em geral, o narrador jamais penetra em suas mentes, revelando seus pensamentos e intenções, mas sempre mantém um olhar atento sobre cada ação realizada, de tal modo que a vida espiritual de cada uma é revelada por meio de seus atos. Em grande parte, também não há uma descrição detalhada da aparência física de cada uma; a face de Aragorn, por exemplo, é bastante misteriosa e permanece velada mesmo após ele ser reconhecido como rei.

Para Antonio Candido, os três elementos centrais do desenvolvimento de uma narrativa são o enredo e as personagens, que representam sua matéria, e as “ideias”, representando o seu significado. Desses elementos, o que adquire maior destaque é a personagem, visto que é somente com ela que o leitor poderá se identificar ou nela se projetar:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoa-

mos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem – como se esta pudesse existir separada de outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. (Candido et al., 2002, p.54, grifos do autor)

Antonio Candido, em seguida, explica como se dá a forma mais comum de categorização de personagens, classificando-as segundo a sua complexidade psicológica em personagens planas/simples ou esféricas/complexas. Esses dois tipos de personagem são descritos, respectivamente, da seguinte forma:

1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido mistério. (ibidem, p.60)

O crítico explica ainda que o próprio gênero do romance foi submetido ao longo do tempo a um processo de transformação, passando da narrativa com enredo complicado e personagens simples para uma narrativa com enredo simples e personagens complexas, dando, assim, origem a uma tendência cujo principal expoente pode ser considerado o *Ulysses* de James Joyce. Dessa forma, pode-se observar, além de uma tipologia de personagens, uma modificação das exigências e do gosto do público, que teria passado a reivindicar uma profundidade psicológica cada vez maior.

Tom Shippey (2003) também observa essa transformação no gosto do público. Apoiado na Teoria dos Modos de Northrop Frye, já comentada anteriormente, Shippey constata que, ao longo do tempo, as personagens das narrativas foram descendo os degraus de sua hierarquia, passando de deuses (seres superiores aos homens e ao meio-ambiente) às personagens típicas dos gêneros irônicos (seres inferiores aos homens comuns e ao meio-ambiente).

Retomando a tipologia de personagens de Northrop Frye (1973), já citada anteriormente, elas podem ser classificadas da seguinte forma:

(1) o herói como um ser divino, herói do mito; (2) o herói é superior em grau ao meio e aos outros homens, mas ainda é identificado como humano, típico da história romanesca; (3) o herói é superior em grau a outros homens, mas não à natureza, possuindo, frequentemente, a qualidade de líder; (4) o herói não é superior nem ao seu meio nem a outros homens, sendo muito semelhante ao homem comum; (5) o herói é inferior em inteligência e poder ao homem comum, pertencendo ao modo irônico.

Shippey reconhece em *O senhor dos anéis* uma predominância do segundo tipo de herói, isto é, o tipo que remete às personagens típicas das lendas, dos contos de fadas, das *estórias romanescas* (cf. Frye, 1973, p.39). Nesse ponto, o crítico constata uma mudança de gosto e de expectativas sobre a obra narrativa semelhante àquela que Antonio Candido observou. Se, para ele, a mudança de gosto do público acarretou uma demanda por maior profundidade psicológica, para Frye, a mudança de gosto também foi marcada pela ampliação do domínio do modo irônico.

Como se pode notar, os motivos que geralmente levam a uma depreciação da obra tolkieniana não seriam relativos aos valores intrínsecos a ela, mas sim ao desacordo entre o gosto dos leitores que, segundo Shippey (2003, p.211), teriam sido treinados para gostar de obras escritas no modo imitativo baixo – pelo menos da crítica especializada, já que *O senhor dos anéis* é uma obra marcada pelo grande sucesso de público e vendas – e o modo de construção do romance, de caráter predominantemente heroico.

Para Shippey, a hierarquia de personagens apresentada em *O senhor dos anéis* teria em Gandalf um de seus representantes mais altos. O mago, um dos enviados dos Valar, possui características que o elevam acima de outros homens, como a longevidade e os poderes mágicos. Ele é, de fato, uma divindade encarnada, mas que, por causa de seu corpo mortal, é passível de sofrer com o frio, a fome e o medo. Aragorn, embora não possua essa dimensão divina, também possui traços que o diferenciam dos outros homens, como a capacidade de percorrer longas distâncias em pouco tempo e de chegar, em pleno vigor, a uma idade muito superior à das pessoas comuns. Os elfos, como Legolas e

Elrond, enquadrar-se-iam em uma categoria semelhante, pois apesar de não estarem sujeitos à morte natural e se incomodarem pouco com temperaturas extremas, não podem ser considerados entidades à altura de um deus. Os anões, por suas características físicas e alguns elementos psicológicos que os diferenciam dos humanos, como a resistência ao domínio de Sauron, também poderiam se encaixar nesta categoria. Essas personagens, para Shippey, pertenceriam ao segundo nível da hierarquia, o nível das personagens romanescas.

Mas não existiriam, em *O senhor dos anéis*, personagens de estatura realmente divina? A resposta surge quando se desloca o foco de análise dos heróis para o vilão. Sauron, assim como Gandalf, é um Maia, mas que foi corrompido por Melkor e tornou-se um de seus principais servos. Apesar de possuir a mesma estatura de Gandalf, na hierarquia das divindades tolkienianas, Sauron não parece estar sujeito às mesmas necessidades e aflições do mago, pois a principal característica que o diferencia é, exatamente, a falta de um corpo físico, subordinado ao frio e à fome, por exemplo. Apesar dessa existência incorpórea, o Senhor do Escuro ainda possui força suficiente para comandar exércitos e aterrorizar os corações mortais e imortais.

Porém, a diferença entre os magos e o Inimigo é aparente. Sauron teria sido, graças às suas habilidades e talentos, o mais poderoso dos Maiar, mas isso não faz dele uma divindade superior. Gandalf, Saruman, Radagast e Sauron não são iguais entre si, mas ocupam o mesmo degrau na hierarquia da mitologia tolkieniana, possuindo apenas formas de manifestação variadas. A multiplicidade de formas que os Maiar podem assumir pode ser constatada quando se comparam ainda outras personagens de mesma grandeza, como os balrogs e a rainha Melian de *O Silmarillion*. São figuras muito diferentes, mas que podem ser igualmente terríveis e belas.

Em um nível mais baixo, Shippey cita personagens que se aproximariam do modo imitativo elevado, como Faramir, Éomer e Boromir. Nessa categoria, poderíamos incluir ainda o rei Théoden e o regente de Gondor, Denethor, cuja história o aproxima das personagens típicas da tragédia.

As personagens que, na visão de Northrop Frye, estariam na mesma estatura que humanos comuns poderiam ser Cevado Carrapicho, pro-

prietário da estalagem de Bri, e Beregond, um dos soldados de Gondor, além dos próprios hobbits. No entanto, toda a narrativa de *O senhor dos anéis* é construída a partir do ponto de vista do povo do Condado e todo o destino da Terra-média depende de um hobbit. Dessa forma, Tolkien eleva-os, em importância, acima das personagens superiores, construindo uma estrutura complexa, que mistura e inverte os níveis das várias categorias de personagens.

Gollum poderia ocupar o nível mais baixo. O modo como seus sentimentos, impulsos e objetivos são mostrados ao leitor revela-o como uma personagem da qual o leitor sente pena e medo, simultaneamente. Apesar disso, a sua presença no mundo não é subestimada, nem considerada descartável, e Gollum cumpre a premonição de Gandalf, sendo o responsável pela destruição do Anel.

Existem ainda personagens de difícil classificação, como, por exemplo, os *ents* e Tom Bombadil. Eles podem ser identificados como forças da natureza, o que é especialmente problemático no momento de determinar a sua superioridade ou inferioridade em relação à natureza, como propõe Frye. De qualquer forma, eles não são humanos, nem seres semelhantes, o que pode levá-los para além das fronteiras do modelo proposto ou deixá-los suspensos em algum ponto entre o da personagem mítica e o das histórias romanescas.

Tolkien, no ensaio “Sobre histórias de fadas”, coloca o problema da valorização das personagens pela crítica como resultado de uma escolha de considerar literatura (especialmente narrativa e poesia) e drama como artes semelhantes. Para o autor, essa escolha dos críticos ingleses é até natural, considerando-se que a Inglaterra conta com Shakespeare como um dos gênios fundadores de sua literatura. Porém, como já discutido, o filólogo de Oxford considera o drama e a narrativa como formas de arte essencialmente diferentes, principalmente pela impossibilidade de introduzir elementos mágicos ou fantásticos com sucesso na representação teatral. Cabe lembrar que, para Tolkien, a Fantasia é um elemento importante da arte narrativa, sendo a forma de arte mais difícil de ser alcançada, mas cujos efeitos dão origem à narrativa em sua forma primária e mais potente (cf. Tolkien, 2006c, p.141).

A ideia de inadequação de elementos fantasiosos à cena não está apenas em Tolkien, sendo já mencionada na *Arte poética* de Aristóteles, motivo pelo qual nosso autor defende que o drama e a narrativa são formas de arte diferenciadas:

Por este exato motivo – que no Teatro os personagens, e mesmo as cenas, não são imaginados, e sim contemplados de fato –, o Drama, apesar de usar material semelhante (palavras, versos, enredo), é uma arte fundamentalmente diferente da arte narrativa. Assim, se preferirmos o Teatro à Literatura (como fazem muitos críticos literários), ou formarmos nossas teorias críticas principalmente a partir dos críticos dramáticos, ou mesmo do Drama, estaremos sujeitos a compreender mal a pura criação de histórias e a restringi-la às limitações das peças de teatro. Por exemplo, provavelmente preferiremos os personagens, mesmo os mais ordinários e obtusos, aos objetos. Numa peça pode-se incluir muito pouca coisa a respeito de árvores como árvores. (Tolkien, 2006b, p.59)⁹

Tolkien revela, assim, um dos principais fundamentos sobre o qual erige a sua obra de arte, mostrando-se coerente e consciente dos processos estéticos envolvidos na construção da narrativa. Suas personagens estão tão vivas quanto o mundo em que habitam, de maneira que seu caráter pode entrar em choque com o desse universo, sendo amigável ou hostil. Ao propor um modo de construção narrativa que se afasta, de certa forma, do gênero dramático, Tolkien desenvolve um texto em que cenário e atores são igualmente atuantes, sem haver sobreposição ou predomínio de algum deles, mas sim interdependência.

9 “For this precise reason – that the characters, and even the scenes, are in Drama not imagined but actually beheld – Drama is, even though it uses a similar material (words, verse, plot), an art fundamentally different from narrative art. Thus, if you prefer Drama to Literature (as many literary critics plainly do), or form your critical theories primarily from dramatic critics, or even from Drama, you are apt to misunderstand pure story-making, and to constrain it to the limitations of stage plays. You are, for instance, likely to prefer characters, even the basest and dullest, to things. Very little about trees as trees can be got into a play” (Tolkien, 2006c, p.142).

Os povos da Terra-média: o Mal e a Mortalidade

O universo criado por J. R. R. Tolkien é preenchido pelos mais variados tipos de criaturas, desde homens comuns até *trolls*. Contudo, em *O senhor dos anéis*, vários desses povos não possuem uma atuação importante, pelo menos dentro dos limites contemplados pela narrativa. Um exemplo disso são os *beornings*, um povo de homens capazes de se transformarem em ursos e que habitam as margens da Floresta das Trevas. Somente um representante desse povo aparece em *O hobbit*, mas nenhum deles toma parte nos eventos narrados sobre a Guerra do Anel. Em vista disso, consideraremos, para efeito da análise do romance, apenas os elfos, os anões, os homens, os *orcs* e os *ents*.

Dentre essas personagens há aquelas que podem ser classificadas como mortais ou imortais, boas ou más, e existe uma relação íntima entre a mortalidade e o Mal. A morte afigura-se, a todo momento, como uma ameaça de apagamento do ser. Conforme Terry Eagleton (2005), é ela que demonstra a falta de importância do ser, o que, para os mais orgulhosos, pode ser motivo de grande frustração.

O estudioso explica que há duas formas de tentar enfrentar a morte. A primeira consiste em negar o ser, abraçando o não ser como uma maneira de encontrar segurança na pureza absoluta do nada. É um impulso de destruição, de criação do vazio. Outra forma de enfrentar a morte é decorrente de um excesso de ser que, em vez de se projetar rumo ao não ser, procura destruí-lo. O não ser é considerado uma ameaça à integridade e à individualidade, portanto, tudo o que se apresenta como contrário às intenções de um indivíduo passa a ser identificado como o não ser.

Há ainda duas abordagens semelhantes para o problema do Mal. E. M. Meletínski (1998) trabalha com a ideia do Mal nos contos populares por meio de dois pares de opostos: a contraposição entre o caos e o cosmos (que nos remete a mitos de criação ou escatológicos) e a contraposição entre o próprio e o alheio. Rose A. Zimbardo (2004) realiza uma análise de *O senhor dos anéis*, apontando o Mal como a contraposição entre o *self* e o todo, o que permite concluir que há no romance a predominância de uma dessas modalidades de mal, qual

seja, aquela que consiste na tentativa de destruição do não ser, no contraponto entre o próprio e o alheio.

De forma mais simplificada, David Day (2004, p.32), em *O mundo de Tolkien*, classifica o Mal em duas categorias: “Destruição e Dominação”. É outro modo de classificar a contraposição entre a vontade de criação ou de supressão do não ser.

Em *O senhor dos anéis & Tolkien*, Rosa Sílvia López (2004, p.126) explica a origem e o significado da palavra *evil*:

Evil origina-se do gótico *ubils*, primariamente significando “exceder os devidos limites”. Em *Old English*, *yfel* era o adjetivo mais expressivo de desaprovação; atualmente *evil* foi quase completamente substituído por *bad* na língua inglesa, exceto em alguns casos, entre eles, o termo histórico *the King’s evil* (“a doença do Rei”), a escrófula. Nesta acepção, o termo tem o significado de “doença”, desde o séc. XIII.

Mais uma vez, notamos a concepção de Mal como a tentativa do indivíduo de se sobrepor ao outro, “excedendo os seus limites”. Dessa forma, é possível reconhecer um dos métodos de criação de J. R. R. Tolkien, que é partir do significado primitivo da palavra – ou da obscuridade e ambiguidade desse significado, como acontece no termo *wraith*¹⁰ (cf. Shippey, 2003, p.148) – e desenvolver esse significado em sua história.

Se a Morte e o medo da ameaça do vazio são os motivos que geram o Mal, na observação dos povos da Terra-média deve-se primeiramente analisar qual é a sua relação com a Morte, já que tanto a questão da mortalidade quanto do julgamento moral derivada de uma determinada atitude perante o fim ou a perspectiva de continuidade do ser.

Os elfos são conhecidos como os Primogênitos, pois apareceram na Terra-média antes dos homens e são filhos de Ilúvatar, criados diretamente pelo Único Acima à parte da canção dos Ainur. Eles são considerados a mais bela e sábia das raças e capazes de produzir grandes

10 *Wraith*, traduzido como espectro, pode significar tanto a aparição de alguma coisa morta, como um fantasma ou espírito, quanto a aparição de alguma coisa que está viva, mas em outro lugar. Daí vem o duplo sentido.

obras, inclusive as mais admiráveis manifestações de arte. A principal característica que os diferencia dos outros povos é a sua Imortalidade.

Os elfos não iriam morrer enquanto o mundo não morresse. Nunca conheceriam doenças, mas seu *hröa* (corpo ou matéria física) poderia ser destruído e morto com fogo ou aço na guerra, ser assassinado ou mesmo morrer de grande tristeza. Entretanto, ao morrer seu *fëa* (espírito ou alma) iria para os “Palácios da Espera”, na morada de Mandos, em Valinor, de onde poderia retornar. (Alexandre, 2004, p.191-2)

A natureza e o destino dos elfos estão intimamente ligados ao mundo, de modo que não poderiam se separar dele ou, simplesmente, abandoná-lo. Essa estreita ligação com o planeta, somada ao longo tempo de permanência, certamente contribuiu para a construção de sua imensa sabedoria e habilidade. No entanto, viver tanto tempo quanto o próprio mundo implica ver muitas outras coisas morrerem, contemplar o mundo em seu eterno processo de mudança.

Não se pode assumir uma postura de indiferença diante do desaparecimento das coisas belas do mundo. Tolkien fala em uma de suas cartas dessa relação dos elfos com a mudança do mundo e porque eles, em certo momento, foram seduzidos por Sauron:

Quando “mortos”, pelo ferimento ou pela destruição de sua forma encarnada, eles não escapam do tempo, mas permanecem *no* mundo, desencarnados ou renascidos. Isso se torna um grande fardo à medida que as eras prolongam-se, especialmente em um mundo no qual há malícia e destruição [...]. Uma mera *mudança* como tal não é obviamente representada como “maligna”: é o desdobramento da história, e recusar isso é obviamente contra o desígnio de Deus. Mas a fraqueza Élfica é nesses termos naturalmente lamentar o passado e tornar-se relutante em enfrentar as mudanças: como se um homem odiasse um livro muito longo ainda em andamento e desejasse estabelecer-se em um capítulo favorito. Por essa razão caíram até certo ponto nos artificios de Sauron: desejavam um certo “poder” sobre as coisas tal como são (o que é bastante distinto da arte), para tornar efetiva sua vontade particular de preservação – capturar a mudança e manter as coisas sempre novas e belas. (Tolkien, 2006a, p.227, grifo do autor)

Nessa mesma carta, Tolkien explica que o amor dos elfos pelo mundo físico permite que eles contemplem e preservem esse mundo como o “outro”, sem desejar tomá-lo para si. A Morte, para os elfos, parece ser representada como algo externo, visto que mesmo a destruição de seu corpo físico não lhes impõe uma viagem a um destino desconhecido, como acontece com os homens. Para eles não há, portanto, a constante ameaça do não ser.

Porém, não se pode considerar os elfos como criaturas de infinita bondade, algo comum entre aqueles que criticam negativamente a obra de Tolkien. Há neles muito orgulho de suas próprias obras e uma desconfiança – por vezes excessiva – em relação aos outros povos que os tornam bastante agressivos. Contudo, essa agressividade não se dirige ao outro para dominá-lo ou destruí-lo, mas atua, principalmente, como uma forma de defesa daquilo que é próprio e amado, respeitado em sua alteridade.

Os humanos, conforme retratados por Tolkien, são, em sua maioria, membros de uma alta linhagem de guerreiros e nobres, como Aragorn, Boromir, Faramir, Éomer, Théoden etc. Mas há, também, como já mencionado, personagens como Cevado Carrapicho, um simples dono de estalagem, sem qualquer traço de nobreza ou bravura guerreira. São personagens que podem ser classificadas entre os quatro níveis inferiores da proposta de Northrop Frye.

J. R. R. Tolkien (ibidem, p.226) explica que

[...] Elfos e Homens são apenas aspectos diferentes do Humano, e representam o problema da Morte conforme vista por uma pessoa finita, porém desejosa e consciente de si mesma. Neste mundo mitológico, os Elfos e os Homens em suas formas encarnadas representam “experiências” diferentes, cada qual possuidor de suas próprias tendências naturais e fraquezas.

Os homens são aqueles que vivem mais proximamente a experiência da Morte. Por esse motivo, eles são, também, mais propensos à corrupção.

Mas haveria um equívoco em considerar a Morte como algo ruim. Inicialmente ela era um presente de Ilúvatar, o Único Acima; era o destino de todos os homens, só conhecido por aquele que a oferecia

como uma dádiva. Mas essa ideia foi corrompida e a Morte passou a ser vista como algo ruim.

Já os filhos dos homens morrem de verdade, e deixam o mundo; motivo pelo qual são chamados Hóspedes ou Forasteiros. A morte é seu destino, o dom de Ilúvatar, que com o passar do tempo, até os Poderes não de invejar. Melkor, porém, lançou sua sombra sobre esse dom, confundindo-o com as trevas; e fez surgir o mal do bem; e o medo, da esperança. (idem, 1999, p.36-7)¹¹

No trecho citado, pode-se notar uma contraposição entre homens, de um lado, e elfos e Valar (os Poderes do Mundo – divindades que ajudaram a moldar o mundo em sua origem e que foram enviadas para habitá-lo enquanto ele existisse), de outro. Se nestes existe uma profunda identificação com a Terra, de modo que seu conhecimento e amor por ela crescem dia a dia, mas também sofrem com sua destruição e transformação, então aqueles estão mais distantes do mundo, sendo apenas *hóspedes* ou *forasteiros*. A Morte é, para os homens, algo que os liga a outro mundo ou até diretamente a Deus, já que seu destino é desconhecido.

A possibilidade de ligação com outro mundo, com esse desconhecido, traz um conceito fundamental para a arte humana. Em “Sobre histórias de fadas”, Tolkien fala da arte como a criação de um Mundo Secundário, no qual entrariam as mentes do autor e dos espectadores e no qual se poderia, no caso das histórias de fadas com eucatástrofe, ter algum vislumbre da Graça, existente para além das fronteiras do mundo. Nesse sentido, trata-se de certa proximidade entre o fazer artístico e a prática religiosa, já que ambos seriam maneiras de contactar o divino, direta ou indiretamente. É notável também que a arte subcriativa divirja da arte élfica, pois eles não teriam esse sentimento

11 “*But the sons of Men die indeed, and leave the world; wherefore they are called the Guests, or the Strangers. Death is their fate, the gift of Ilúvatar, which as Time wears even the Powers shall envy. But Melkor has cast his shadow upon it, and confounded it with darkness, and brought forth evil out of good, and fear out of hope*” (Tolkien, 2002c, p.36).

de dupla dimensão, de modo que sua arte estaria mais firmemente vinculada ao Mundo Primário. É a Morte, o escape do mundo, que torna possível o escape pela arte.

Entretanto, a sombra jogada sobre a Morte transforma-lhe o significado. Ela não é mais um presente do Um; ela é o Nada, é o vazio que atormenta e esvazia a vida, transformando-a apenas em um curto momento de consciência, sem sentido e sem grande importância para o universo. Note-se que é a corrupção do significado da Morte um dos principais motivos para o surgimento do Mal.

Nos escritos de Tolkien, somente os elfos e os homens são chamados de Filhos de Ilúvatar, de modo que das outras criaturas nem sempre é possível averiguar as origens, exceto, talvez, dos anões.

Os anões foram criados por Aulë, o Ferreiro dos Valar, que ficou impaciente por esperar a chegada dos Filhos de Ilúvatar e decidiu criar seus próprios filhos. Eles foram criados em uma época de escuridão, quando Melkor reinava sobre a Terra-média. Eram relativamente pequenos, com altura entre 1,20m e 1,60m, porém robustos e fortes. Contudo, não era possível a Aulë conceder vida própria à sua criação, e mesmo a tentativa de criar alguma forma de vida independente era considerada uma ofensa ao Único Acima. Ao ser indagado por Ilúvatar sobre os motivos que o levaram a tentar criar seus próprios filhos, Aulë arrependeu-se e se ofereceu para destruir a sua própria criação:

E Aulë apanhou um enorme martelo para esmagar os anões; e chorou. Mas Ilúvatar apiedou-se de Aulë e de seu desejo, em virtude de sua humildade. E os anões se encolheram diante do martelo e sentiram medo; baixaram a cabeça e imploraram clemência. E a voz de Ilúvatar disse a Aulë: – Tua oferta aceitei enquanto ela estava sendo feita. Não percebes que essas criaturas têm agora vida própria e falam com suas próprias vozes? Não fosse assim, e elas não teriam procurado fugir ao golpe nem a nenhum comando de tua vontade.

Largou, então, Aulë o martelo e, feliz, agradeceu a Ilúvatar, dizendo: – Que Eru abençoe meu trabalho e o corrija. (ibidem, p.40)¹²

12 “Then Aulë took up a great hammer to smite the Dwarves; and he wept. But Ilúvatar had compassion upon Aulë and his desire, because of his humility; and the Dwarves

Apesar de serem uma criação de Aulë, foi permitido que os anões vivessem por sua própria conta, desde que só despertassem após os Filhos de Ilúvatar.

Os anões também são mortais – embora sua mortalidade pareça diferente da dos homens, visto possuem um tempo de vida mais longo, de aproximadamente dois séculos e meio. Habitam as montanhas e possuem grande habilidade nos trabalhos com pedra e metal. São ambiciosos e a sua descontrolada busca pelo metal precioso *mithril* nas Minas de Moria fez com que acordassem o balrog, também chamado de A Ruína de Dúrin. Todavia, o espírito indomável dos anões não permitiu que fossem seduzidos e controlados por Sauron por intermédio dos anéis de poder.

O último dos povos presentes na comitiva que partiu de Valfenda são os hobbits. Não há nos escritos tolkienianos nenhum registro sobre a sua origem. Apenas se diz que eles, ao contrário dos anões, são aparentados aos homens, o que permite concluir que compartilham diversas características, apesar de possuírem uma aparência diferente, principalmente no tamanho.

Em geral são considerados um povo pacífico e sua terra, o Condado, um lugar idílico, onde todos podem viver em paz sem, nem mesmo, precisar de um governo. Mas há também outro lado desses pequenos habitantes de Terra-média. Se o enredo de *O senhor dos anéis* põe-nos em contato, durante a maior parte do tempo, com quatro hobbits corajosos e valorosos, há também um lado mesquinho desse povo – que é egoísta e tenta, sempre que possível, tirar alguma vantagem de quaisquer situações, como ocorre em *O hobbit*, quando Bilbo volta de sua viagem e vê a sua casa sendo saqueada. Nas palavras do hobbit Robin: “Até mesmo no Condado há alguns que gostam

shrank from the hammer and wore afraid, and they bowed down their heads and begged for mercy. And the voice of Ilúvatar said to Aulë: ‘Thy offer I accepted even as it was made. Dost thou not see that these things have now a life of their own, and speak with their own voices? Else they would not have flinched from thy blow, nor from any command of thy will.’ Then Aulë cast down his hammer and was glad, and he gave thanks to Ilúvatar, saying: ‘May Eru bless my work and amend it!’” (Tolkien, 2002c, p.38).

de se meter na vida dos outros, e de falar arrotando importância.” (idem, 2002b, p.1062).¹³

Pode-se dizer que os hobbits são de alguma forma uma representação dos homens modernos na obra tolkieniana. Diminuídos em estatura, mais interessados em seu mundo particular, o Condado, do que nos estranhos relatos de além das fronteiras, os hobbits são pessoas distantes do mundo heroico, dos corajosos guerreiros e dos feitos de guerra.

Ao comentar *O hobbit*, Tom Shippey (2001, p.18) fala dessa posição anacrônica dos “pequenos”, considerando-os como figuras modernas em um cenário arcaico, típico dos contos de fadas ou das sagas:

Os dois lados de *O hobbit* são, pois, perfeitamente claros: de um lado há Bilbo, da moderna classe média inglesa; de outro, o mundo arcaico que jaz por detrás do conto de fadas vulgar e de seus ancestrais aristocráticos, verdadeiramente heroicos.¹⁴

Uma vez que se falou sobre todos os povos livres representados na Comitiva do Anel, deve-se agora voltar os olhos para a parte mais sombria da Terra-média e para o povo que se mostrou como a principal ferramenta do Inimigo na Guerra do Anel: os orcs.

Em *O Silmarillion*, conta-se como se deu o surgimento dessa raça na Terra-média :

É, porém, considerado verdadeiro pelos sábios de Eressëa que todos aqueles quendi que caíram nas mãos de Melkor antes da destruição de Utumno foram lá aprisionados, e, por lentas artes de crueldade, corrompidos e escravizados; e assim Melkor gerou a horrenda raça dos orcs, por inveja dos elfos e em imitação a eles, de quem eles mais tarde se tornaram os piores inimigos. (Tolkien, 1999, p.49)¹⁵

13 “*Even in the Shire there are some as like minding other folk’s business and talking big*” (Tolkien, 1966c, p.305).

14 “*The two sides of The Hobbit are, then, fairly clear: on the one side there is modern middle-class English Bilbo, on the other, the archaic world which lies behind both vulgar folk-tale and its aristocratic, indeed heroic ancestors*”.

15 “*Yet this is held true by the wise of Eressëa, that all those of the Quendi who came into*

Como se pode notar, os *orcs* são uma forma corrompida de elfos (quendi), que foram torturados e escravizados por Melkor em sua fortaleza. São um povo dominado pelo medo, imersos em um mundo de perversidade e violência, como se pode notar no diálogo abaixo, entre dois *orcs* que carregavam Frodo, capturado após ser encontrado ferido por Laracna:

– Veremos. Venha agora! Já conversamos bastante. Vamos dar uma olhada no prisioneiro!

– Que vai fazer com ele? Não se esqueça de que o vi primeiro. Se houver algum jogo, eu e meus rapazes devemos tomar parte nele.

– Calma, calma – resmungou Shagrat. – Tenho minhas ordens a cumprir. E desrespeitá-las custa mais do que a minha barriga, ou a sua. *Qualquer* intruso encontrado pela guarda deve ser aprisionado na torre. O prisioneiro deve ser despido. Uma descrição completa de todos os itens, roupa, arma, carta, anel ou adorno, deve ser enviada a Lugalbúrz imediatamente, e *somente* a Lugalbúrz. E o prisioneiro deve ser mantido a salvo e intacto, sob o risco de morte para todos os membros da guarda, até que ele mande alguém ou venha em pessoa. As ordens são bem claras, e é isso que vou fazer.

– Despido, é? – disse Gorbag. – Quer dizer, dentes, unhas, cabelo e tudo mais?

– Não, nada disso. Estou dizendo que ele se destina a Lugalbúrz. E o querem a salvo e inteiro. (idem, 2002b, p.781)¹⁶

the hands of Melkor, ere Utumno was broken, were put there in prison, and by slow arts of cruelty were corrupted and enslaved; and thus did Melkor breed the hideous race of the Orcs in envy and mockery of the Elves, of whom they were afterwards the bitterest foes” (Tolkien, 2002c, p.47).

16 “‘We’ll see. Come on now! We’ve talked enough. Let’s go and have a look at the prisoner!’

‘What are you going to do with him? Don’t forget I spotted him first. If there’s any game, me and my lads must be in it.’

‘Now, now,’ growled Shagrat. ‘I have my orders. And it’s more than my belly’s worth, or yours, to break ‘em. Any trespasser found by the guard is to be held at the tower. Prisoner is to be stripped. Full description of every article, garment, weapon, letter, ring, or trinket is to be sent to Lugalbúrz at once, and to Lugalbúrz only. And the prisoner is to be kept safe and intact, under pain of death for every member of the guard, until He sends or comes Himself. That’s plain enough, and that’s what I’m going to do.’

Pode-se notar a extrema crueldade e insensibilidade de Gorbag, que propõe que se façam jogos com o prisioneiro, arrancando-lhe os dentes, as unhas etc. Dentre todos os *orcs*, Gorbag e Shagrat, que participam do diálogo citado, são alguns dos poucos que recebem nomes. Eles formam uma massa manipulável de crueldade e medo, sem qualquer identidade ou individualidade.

As principais personagens de *O senhor dos anéis*

O senhor dos anéis é uma obra com um grande número de personagens. Entre eles, há vários que, apesar de sua grandeza, desempenham apenas um papel secundário, como Imrahil e Glorfindel, ou mesmo Bilbo Bolseiro, que encontrou o Anel e foi seu portador por muitos anos. Por esse motivo, é necessário fazer uma seleção de quais são as personagens principais para destacar o seu papel na narrativa e sua relação com o Mal e a Morte.

Os hobbits: Merry, Pippin, Frodo, Sam e Gollum

Pode-se dizer que a história de *O senhor dos anéis* está focada principalmente em Frodo, o Portador do Anel, pois é ele quem assume a grande responsabilidade de levá-lo até a terra do Inimigo e queimá-lo nas mesmas chamas nas quais ele fora forjado. Contudo, Frodo não empreende essa jornada sozinho. Inicialmente, conta com a ajuda de três amigos, seus primos Peregrin Tûk (Pippin) e Meriadoc Brandembuque (Merry) e o seu fiel amigo e jardineiro Sam Gamgi. Estes, juntamente com outro hobbit, Fredegar Bolger, preparam uma “conspiração”, de modo a não deixar que Frodo parta sozinho em sua viagem. Enquanto decidiam sobre a partida do Condado, Bolger, que amava sua terra-natal e não conseguia partir dela, decidiu ficar para trás, cuidando para que as outras pessoas pensassem que Frodo

‘Stripped, eh?’ said Gorbag. ‘What, teeth, nails, hair, and all?’

‘No, none of that. He’s for Lugbúrz, I tell you. He’s wanted safe and whole’ (Tolkien, 1966b, p.395).

ainda vivia ali. Posteriormente, na narrativa, Frodo e Sam também se separam de Merry e Pippin, e seguem o seu caminho sombrio até as terras de Mordor.

Meriadoc e Peregrin são, muitas vezes, considerados personagens de menor importância e com traços de personalidade bastante parecidos um com o outro. Contrariando essa concepção superficial, Marion Zimmer Bradley (2004), no ensaio “*Men, Halflings, and Hero Worship*” (homens, pequenos e culto ao herói), afirma que há nos dois hobbits traços bastante diferentes de personalidade.

Pippin, o mais jovem, é o mais ativo, mas demonstra, também, menos maturidade. “Ele é, de fato, a criança travessa da companhia” (ibidem, p.78, tradução nossa).¹⁷ Por sua natureza infantil, ele comete atos tolos, como jogar uma pedra no poço em Moria ou olhar dentro do Palantír. Essas ações levam-no a ser repreendido por Gandalf, que assume em certa medida o papel de figura paterna da comitiva.

Merry, por sua vez, é “mais sensível e quieto” (ibidem, p.79, tradução nossa)¹⁸ e muitas vezes acaba ficando em segundo plano, diante das travessuras de Pippin. Outra característica de Merry, reconhecida pelo próprio Pippin, é a sua sabedoria, de tal modo que o hobbit mais novo se deixa conduzir pelo seu primo para dentro da floresta de Fangorn:

– Conduza-nos para frente, Mestre Brandebuque! – disse Pippin. – Ou para trás! Fomos avisados para não entrar em Fangorn. Mas alguém tão sabido não esqueceria disso.

– Eu não esqueci – respondeu Merry –; mas, mesmo assim, entrar na floresta me parece melhor do que voltar para o meio da batalha. (Tolkien, 2002b, p.480)¹⁹

17 “*He is in fact the childish mischief-maker of the company*”.

18 “*more sensible and quieter*”.

19 “*‘Lead on, Master Brandybuck!’ said Pippin. ‘Or lead back! We have been warned against Fangorn. But one so knowing will not have forgotten that.’ ‘I have not,’ answered Merry; ‘but the forest seems better to me, all the same, than turning back into the middle of a battle’*” (Tolkien, 1966b, p.59).

A sensibilidade de Merry pode ser notada quando ele acompanha os cavaleiros de Rohan em sua jornada. Ao passarem pelas estátuas dos Homens-Púkel, Merry as observa com grande atenção, sendo, aparentemente, o único capaz de reagir a elas:

A cada curva da estrada postavam-se grandes rochas que haviam sido esculpidas à semelhança de homens, enormes e desajeitados, agachados, de pernas cruzadas, com os braços fortes cruzados sobre barrigas robustas. Alguns, com o passar dos anos, tinham perdido todos os traços, exceto os buracos escuros dos olhos, que ainda fitavam tristes os passantes. Os Cavaleiros mal olhavam para eles. Chamavam-nos de homens-púkel, pouca atenção lhes davam: naquelas imagens não restava qualquer poder ou terror, mas Merry os fixava surpreso e com um sentimento de quase dó, à medida que eles iam assomando melancolicamente no crepúsculo. (ibidem, p.839)²⁰

Posteriormente, Merry e Pippin seguem uma trajetória paralela e oferecem seus serviços a dois poderosos governantes, respectivamente, Théoden e Denethor. Porém, mais que uma mera reduplicação da ação, como afirma constantemente Brooke-Rose (1981), deve-se considerar que as duas personagens possuem uma motivação diferenciada, o que também altera o significado de cada voto.

Pippin, jovem, orgulhoso e grande admirador de Boromir, oferece os seus serviços a Denethor, regente de Gondor e pai de Boromir, como uma forma de agradecer pela tentativa de resgate empreendida por seu filho e que lhe custou a vida. Já Merry oferece os seus serviços a Théoden, rei de Rohan, mais por ter se afeiçoado a ele do que por acreditar que existia algum débito para com o rei. Os votos assumem, então, um significado bastante diverso: um é feito por orgulho e é “que-

20 “[...] *At each turn of the road there were great standing stones that had been carved in the likeness of men, huge and clumsy-limbed, squatting cross-legged with their stumpy arms folded on fat bellies. Some in the wearing of the years had lost all features save the dark holes of their eyes that still stared sadly at the passers-by. The Riders hardly glanced at them. The Púkel-men they called them, and heeded them little: no power or terror was left in them; but Merry gazed at them with wonder and a feeling almost of pity, as they loomed up mournfully in the dusk*” (Tolkien, 1966c, p.59).

brado” quando Pippin impede que Denethor incinere a si mesmo e ao próprio filho ainda vivo; o outro é feito por amor e permanece intacto.

Sam é quem acompanha Frodo até o último momento de sua jornada para destruir o Anel. Mais do que um “servo obediente como um cachorro”, como vê Edmund Wilson (2008), Sam, aos poucos, faz o seu próprio destino. Ele cresce e se desenvolve ao longo da narrativa e, de subalterno, passa a ser confundido, pelos *orcs* de Mordor, com um grande guerreiro élfico (cf. Tolkien, 1966b, p.394). Ele torna-se o responsável por suas próprias escolhas e, até mesmo, o responsável por Frodo, nos últimos momentos de sua jornada. Sam também descreve uma trajetória de ascensão social, pois consegue passar de jardineiro, empregado de Bilbo e Frodo, a prefeito do Condado.

Ao longo do romance, o foco narrativo muda claramente de Frodo para Sam, de modo que *O senhor dos anéis* pode ser visto, em grande parte, também, como a sua história. Mas o antigo jardineiro não deixa que o orgulho se transforme na principal força a direcionar os seus atos e luta para que a memória do amigo seja preservada e reconhecida, reservando a ela o lugar de honra.

Frodo, da mesma maneira que Merry, é um hobbit sensível e sábio. Por esse motivo ele parece ter sido escolhido para ser o Portador do Anel, mesmo que não entenda a razão dessa escolha, que não é totalmente explicada ao longo da narrativa. Nas palavras de Gandalf:

– 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 sabedoria. Mas você foi escolhido, e portanto deve usar toda força, coração e esperteza que tiver. (idem, 2002b, p.63)²¹

A sensibilidade de Frodo, transferida para a voz do narrador, cria uma atmosfera repleta de impressões e sugestões ao leitor, como se pode notar no trecho abaixo:

21 “‘Such questions cannot be answered’, said Gandalf. ‘You may be sure that it was not for any merit that others do not possess: not for power or wisdom, at any rate. But you have been chosen, and you must therefore use such strength and heart and wits as you have.’” (Tolkien, 1966a, p.67).

O sol se pôs. Bolsão parecia triste, um lugar melancólico e desarrumado. Frodo andou pelas conhecidas salas, e viu a luz do pôr-do-sol desmaiar nas paredes, e sombras que vinham dos cantos já se insinuando. O interior da casa escureceu lentamente. Saiu e desceu pelo caminho que conduzia até o portão de entrada, indo em seguida por uma passagem estreita até a Estrada da Colina. Tinha uma certa esperança de ver Gandalf subindo a passos largos em meio ao crepúsculo. (ibidem, p.71)²²

No trecho citado, Frodo despede-se de sua toca. Ele observa atentamente o desaparecer da luz e o crescimento das sombras dentro de sua própria casa, o que pode ser lido como uma metáfora para os acontecimentos posteriores da narrativa, já que a destruição ocasionada pela vingança de Saruman chega até o Condado e o Bolsão.

Frodo também sofre várias transformações durante a sua jornada. Porém, ao contrário dos outros três hobbits, sua trajetória é descendente. De fato, pode-se dizer que ele cresce em sabedoria, mas volta ao Condado com as sequelas dos ataques dos Nâzgul, de Laracna e de Gollum.

Quanto a Gollum, pode-se reconhecer nele uma figura atormentada pelos longos anos de posse do Anel. Ele é a personagem que mais claramente mostra a cisão causada pelo Um, que é, ao mesmo tempo, odiado e desejado. Quando Gollum é capturado pelos outros dois hobbits, a caminho de Mordor, Frodo o faz lembrar de seu antigo nome – Sméagol. A lembrança do antigo nome traz à memória atormentada de Gollum algum lampejo de como era sua vida antes de ter encontrado o Anel. O respeito e o cuidado com que Frodo o trata, a despeito da rispidez de Sam, contribuem para que se acentue essa cisão entre o Gollum, mau, e o Sméagol, bom. Marion Zimmer Bradley menciona uma passagem em que a face negativa de Gollum

22 *“The sun went down. Bag End seemed sad and gloomy and disheveled. Frodo wandered round the familiar rooms, and saw the light of the sunset fade on the walls, and shadows creep out of the corners. It grew slowly dark indoors. He went out and walked down to the gate at the bottom of the path, and then on a short way down the Hill Road. He half expected to see Gandalf come striding up through the dusk”* (Tolkien, 1966a, p.77).

é quase totalmente apagada e sobressaem-se seus traços de fragilidade e, até mesmo, ternura:

Gollum olhou para eles. Uma expressão estranha passou por seu rosto magro e faminto. Apagou-se o brilho de seus olhos, que ficaram opacos, cinzentos, velhos e cansados. Um espasmo de dor pareceu contorcer seu corpo, e ele se virou, olhando para trás na direção da passagem, balançando a cabeça, como se empenhado em alguma discussão interior. Depois voltou, e lentamente, estendendo uma mão trêmula, com todo cuidado tocou o joelho de Frodo – *mas o toque foi quase uma carícia*. Por um momento fugaz, se os que dormiam pudessem tê-lo visto, pensariam que estavam observando um velho hobbit cansado, encolhido pelos anos que o tinham carregado para longe de seu tempo, para longe de amigos e parentes, e dos campos e riachos da juventude, um ser velho e faminto merecedor de compaixão. (ibidem, p.753, grifo nosso)²³

O principal motivo pelo qual Frodo não permite os maus tratos a Gollum e impede que ele seja morto pelos homens de Faramir é que há uma profunda identificação entre as duas personagens. O atual Portador do Anel contempla o antigo e entende toda a dor que este sente.

Ao fim da narrativa, Gollum cumpre o seu papel e contribui de modo decisivo para a destruição do Anel. Enfim é possível entender porque Gandalf decidiu poupar, por tanto tempo, a vida dessa miserável criatura, reprimendo Frodo que, antes de iniciar sua jornada, desejou que Gollum estivesse morto:

23 “Gollum looked at them. A strange expression passed over his lean hungry face. The gleam faded from his eyes, and they went dim and grey, old and tired. A spasm of pain seemed to twist him, and he turned away, peering back up towards the pass, shaking his head, as if engaged in some interior debate. Then he came back, and slowly putting out a trembling hand, very cautiously he touched Frodo’s knee – but almost the touch was a caress. For a fleeting moment, could one of the sleepers have seen him, they would have thought that they beheld an old weary hobbit, shrunken by the years that had carried him far beyond his time, beyond friends and kin, and the fields and streams of youth, an old starved pitiable thing” (Tolkien, 1966b, p.366, grifo nosso).

– Merece! Ouso dizer que sim. Muitos que vivem merecem a morte. E alguns que morrem merecem viver. Você pode dar-lhes vida? Então não seja tão ávido para julgar e condenar alguém à morte. Pois mesmo os muito sábios não conseguem ver os dois lados. Não tenho muita esperança de que Gollum possa se curar antes de morrer, mas existe uma chance. E ele está ligado ao destino do Anel. Meu coração me diz que ele 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 – o seu também. [...] (ibidem, p.61)²⁴

Frodo, em sua jornada, trava um contato íntimo com a morte. Sua demanda em prol de todos os povos livres da Terra-média torna-se um exercício de autoentrega, de renúncia do eu em favor dos outros. Ele percorre o caminho contrário do Mal. Terry Eagleton (2005, p.285) vê esse mesmo tipo de autoadoação na amizade:

[...] A absoluta autoentrega que a morte exige de nós só é tolerável se, de alguma forma, tivermos ensaiado para isso na vida. A autoadoação própria da amizade é uma espécie de *petit mort*, um ato com a estrutura interna do morrer. Isso, com certeza, é um dos significados do dito de São Paulo: morremos a cada momento. Nesse sentido, a morte é uma das estruturas internas da própria existência social.

Assim, conclui-se que a bondade de Frodo consiste em conseguir entregar-se ao outro, em vez de querer tomá-lo para si. Sua longa jornada é um ensaio para a morte e a paz conquistada para a Terra-média não é para ser usufruída por ele, já que ele pouco depois parte para os Portos Cinzentos. Dessa forma, não se pode deixar de considerar essa partida como uma espécie de morte simbólica, na qual se abandona tudo o que é querido e amado.

24 “Deserves it! I daresay he does. Many that live deserve death. And some that die deserve life. Can you give it to them? Then do not be too eager to deal out death in judgment. For even the very wise cannot see all ends. I have not much hope that Gollum can be cured before he dies, but there is a chance of it. And he is bound up with the fate of the Ring. My heart tells me that he has some part to play yet, for good or ill, before the end; and when that comes, the pity of Bilbo may rule the fate of many – yours not least [...]” (Tolkien, 1966a, p.65-6).

Gimli e Legolas

Gimli e Legolas são, respectivamente, os representantes dos anões e dos elfos, na comitiva que parte de Valfenda. Gimli é o filho de Glóin, anão que participou da aventura de Bilbo rumo a Erebor. Legolas, filho de Thranduil, é um príncipe élfico da Floresta das Trevas, por onde também passou Bilbo. Pouco se pode dizer sobre essas personagens, mas não porque seus papéis sejam de menor importância.

O olhar do narrador pouco revela sobre seus pensamentos ou sentimentos. Dessa forma, Legolas é retratado como o bravo e alto guerreiro élfico, que passa grande parte do tempo em silêncio, talvez mergulhado em seus pensamentos e lembranças, capazes de alcançar muitos séculos, graças à natureza imortal de seu povo. Gimli, por sua vez, adquire um pouco mais de relevo, por sua maior proximidade com a natureza humana e por ser mortal. Além disso, muitas vezes ele se torna um contraponto cômico para os momentos mais tensos, como quando, receando atravessar a Senda dos Mortos, Gimli diz: “– Espero que o olvidado povo não tenha olvidado como se luta – disse Gimli –; caso contrário, não vejo porque deveríamos molestá-los” (Tolkien, 2002b, p.826).²⁵

A relação de Gimli e Legolas, um tanto conturbada no início, torna-se, no decorrer da narrativa, símbolo de uma nova amizade entre anões e elfos. A inimizade entre os dois povos é uma das várias histórias paralelas que não entram completamente no relato de *O senhor dos anéis*, mas contribuem para que o universo tolkieniano ganhe profundidade.

Boromir e Faramir

Estes são os dois filhos do orgulhoso Denethor, regente de Gondor. Boromir, seu filho mais velho e, portanto, herdeiro do trono, é um valente guerreiro, que parte para Valfenda em busca da decifração de um sonho, que tanto ele quanto seu irmão tiveram. Desse sonho, ele podia lembrar os seguintes versos:

25 “‘I hope that the forgotten people will not have forgotten how to fight,’ said Gimli; ‘for otherwise I see not why we should trouble them’” (Tolkien, 1966c, p.44).

Procure a Espada que foi quebrada:
 Em Imladris ela está;
 Mais fortes que de Morgul encantos
 Conselhos lhe darão lá.
 E lá um sinal vai ser revelado
 Do Fim que está por vir.
 E a Ruína de Isildur já acorda,
 E o Pequeno já vai surgir.
 (ibidem, p.255)²⁶

Assim, ele chega a Valfenda e participa do Conselho que decidirá o destino do Anel e da Terra-média e torna-se um dos escolhidos para participar da Comitativa do Anel. Porém, o orgulho impede-o de ouvir as advertências dos sábios e ele insiste em que o Um deva ser usado contra o Inimigo. Essa insistência leva-o a querer tomar para si o Anel, o que faz Frodo tomar a decisão de partir sozinho para Mordor. Apesar do erro de tentar atacar o Portador do Anel, Boromir parece encontrar sua remissão ao morrer defendendo Merry e Pippin do ataque dos Uruk-Hai de Saruman.

Faramir, o filho mais novo, faz sua estreia em *O senhor dos anéis* ao se encontrar com Frodo e Sam quando eles se aproximavam de Mordor. Apesar de possuir a mesma estatura de guerreiro que o irmão, desde o início Faramir é mostrado como mais sábio e sensato, pois ele não deseja o Anel para si e deixa que Frodo prossiga sua viagem. Posteriormente, Faramir cai gravemente ferido em batalha, o que faz com que seu pai acredite que, naquele momento, ele perderia o seu segundo filho. Mas, graças à ajuda de Aragorn, consegue se recuperar.

A diferença entre Boromir e Faramir não é que um é mau e o outro é bom, ou que um é mais sábio e o outro não. Talvez o que os diferencie seja principalmente o orgulho. Não se pode deixar de considerar que Boromir seria o herdeiro de Gondor, o que, portanto, naturalmente

26 “*Seek for the Sword that was broken: / In Imladris it dwells; / There shall be counsels taken / Stronger than Morgul-spells. / There shall be shown a token / That Doom is near at hand, / For Isildur’s Bane shall waken, / And the Halfling forth shall stand*” (Tolkien, 1966a, p.276).

o levaria a querer proteger sua terra e seu povo do modo mais lógico e, até certo ponto, mais eficaz: lançando mão da arma mais poderosa possível (o Anel). Mas a morte sobreveio e derrotou-o, sendo seu ser obrigado a diminuir – ou desaparecer.

Théoden e Denethor

O rei de Rohan e o regente de Gondor são os representantes máximos de cada povo. Ambos são governantes de avançada idade e que, de alguma forma, já foram conquistados pelo inimigo, seja ele Saruman ou Sauron. Essas personagens poderiam ser enquadradas no modo imitativo alto, conforme proposto por Frye.

Ao chegarem à presença de Théoden, os membros restantes da comitiva deparam com um velho fraco e sem quaisquer forças para lutar. Iludido pelos maus conselhos de Gríma, Língua de Cobra, o outrora forte rei de Rohan sente-se incapaz de fazer qualquer movimento contra o ataque que se aproxima. Porém, Gandalf leva-o a livrar-se das ideias maléficas, fazendo-o reconhecer em Gríma um traidor. Ao recobrar as forças, Théoden volta a se preocupar com seu povo e parte para o Abismo de Helm, onde está a fortaleza, que é a única esperança de resistir às hostes de Saruman. Posteriormente, parte para os campos de Pelennor, onde é morto em batalha.

Sobre as diferenças entre Théoden e Denethor é eloquente o conselho que Gandalf dá a Pippin:

[...] – Cuidado com suas palavras, Mestre Peregrin! Isso não é hora para atrevimentos de hobbits. Théoden é um velho gentil. Denethor é um outro tipo, orgulhoso e astuto, um homem de linhagem e poder muito maiores, embora não seja chamado de rei. Mas ele vai se dirigir a maior parte do tempo a você, e interrogá-lo muito, uma vez que você pode lhe contar sobre seu filho Boromir. [...] (ibidem, p.795)²⁷

27 “[...] ‘Be careful of your words, Master Peregrin! This is no time for hobbit pertness. Théoden is a kindly old man. Denethor is of another sort, proud and subtle, a man of far greater lineage and power, though he is not called a king. But he will speak most to you, and question you much, since you can tell him of his son Boromir’” (Tolkien, 1966c, p.10-1).

Denethor vem de uma linhagem mais alta e poderosa que Théoden, pela própria origem dos dois povos. Gondor foi formada pelos habitantes de Númenor, antigo continente habitado por humanos durante a Segunda Era, mas que afundou dando fim a grande parte de uma linhagem dos homens mais elevados. David Day (2004) faz uma leitura enriquecedora da relação entre os dois povos, comparando Rohan aos cavaleiros godos do norte e leste da Europa, e Gondor a Roma. Poder-se-ia, ainda, ampliar essa identificação de Gondor com o mundo clássico, reconhecendo em seu regente uma potencial personagem trágica.

Northrop Frye (1973, p.43) afirma que

A tragédia, no sentido fundamental ou imitativo elevado, a ficção sobre a queda de um chefe (tem que cair porque é o único meio pelo qual um chefe pode ser afastado de sua sociedade) mistura o heroico ao irônico. [...] O herói trágico tem de ter uma envergadura adequadamente heroica, mas sua queda se complica não só com o senso de seu liame com a sociedade, mas também com o sentimento de supremacia da lei natural, ambos os quais são irônicos na referência.

Pode-se constatar, desse modo, que Denethor, além de ser uma personagem elevada, tem o seu destino diretamente relacionado a uma mudança social. Ele vive em uma época de transição, quando o tempo dos regentes está fadado a terminar, mas seu orgulho o impede de aceitar com facilidade o retorno do rei. Dada a austeridade do governante, parece improvável que ele fosse ceder sua autoridade a qualquer um que a reivindicasse; se Aragorn era o rei, ele também vinha de uma linhagem diminuída, que vivia escondida nas terras do norte, aparentemente menor que a do regente. A situação torna-se ainda mais grave quando Denethor acredita ter perdido o seu segundo filho.

Northrop Frye (ibidem, p.44) acrescenta ainda que

O fato particular denominado tragédia, que acontece ao herói trágico, não depende de seu *status* moral. Se se relaciona casualmente com algo que ele fez, como ocorre geralmente, a tragédia reside na inevitabilidade das consequências do ato, não em seu significado moral como ato.

Talvez seja a palavra “inevitável” a que melhor traduz o destino de Denethor. Da mesma forma que o oráculo previu o inevitável destino de Édipo, Denethor tenta enxergar o seu futuro e o de Gondor pelo Palantír. Assim, ele vê, de um lado, a ameaça de Sauron e, de outro, a chegada de um novo rei. A morte de seu primeiro filho e a aparente morte do segundo tornam-se, então, fatores decisivos que o levam a lançar-se vivo na própria pira funerária. Provavelmente, Denethor não via um caminho digno em seu porvir, já que a diminuição de seu poder sobre Gondor era inevitável e a aparente morte de Faramir não lhe deixava qualquer motivo para continuar vivendo. Só lhe resta, então, lançar-se para a morte, um destino trágico acentuado ainda mais pela sobrevivência de seu filho, que poderia ser um motivo para viver.

Como diz Frye, o caráter trágico não depende do estatuto moral da personagem, o que nos permite dizer que Denethor, embora possua um destino trágico, não é uma personagem que inspire compaixão ou piedade. Seus modos ásperos e orgulhosos não conquistam a simpatia do leitor. O principal sentimento que se pode dirigir a Denethor é, talvez, o terror.

Retomando Eagleton, é possível identificar em Denethor aquela forma de mal que consiste na negação do ser. É uma busca de amparo na pureza do vazio, do nada, que culmina em “uma fúria violenta e vindicativa contra a existência em si mesma.” (Eagleton, 2005, p.291). Denethor não é mau porque deseja se sobrepor aos outros, mas por agir como o destruidor daquilo que mais ama. O verdadeiro terror evocado pelo regente consiste em identificá-lo, ao mesmo tempo, como humano e como o caos. De todos os homens, ele é uma das figuras que mais se elevam em termos de significado simbólico, pois, não bastando a atitude violenta, a sua imagem remete constantemente à frieza e ao inverno. E somente após a passagem da estação em que a natureza adormece é que algo novo poderá florescer.

Os Istari: Gandalf e Saruman

No Apêndice B de *O senhor dos anéis*, conta-se que os Istari (ou magos) são enviados dos Valar para combater o domínio de Sauron na Terra-média. Eles eram Maiar, divindades de estatura um pouco

menor que os Valar, mas tiveram de assumir a forma de homens e manter a sua identidade em segredo, só revelando o seu verdadeiro nome para poucos. Ao todo foram enviados cinco membros dessa ordem para a Terra-média, dos quais dois passaram para o leste e não recebem nomes nos relatos tolkienianos, sendo conhecidos apenas como os magos azuis.

Entre os outros Istari, Radagast é quem possui a menor participação na Guerra do Anel. É conhecido também como o Castanho e tornou-se mais interessado na vida dos animais e das plantas do que nos feitos dos elfos e dos homens.

Os dois magos mais importantes são chamados pelos elfos de Curunír, “o Homem Habilidadeoso” (Tolkien, 2002b, p.1149),²⁸ e Mithrandir, “o Peregrino Cinzento” (ibidem, p.1149),²⁹ ou, entre os homens, de Saruman e Gandalf. São os mais altos membros da ordem e também os mais poderosos. Contudo, suas trajetórias sobre a Terra-média seguem caminhos bem diversos.

Saruman chegou à Terra-média como o líder dos Istari, trajando-se de branco, cor símbolo do mais alto posto da ordem. Porém, sentiu-se seduzido pelo poder que o Anel poderia lhe conceder e acabou se corrompendo, desejando o Anel para si e tentando subjugar todas as criaturas vivas. As suas maldades parecem ter sido direcionadas, primeiramente, para a floresta de Fangorn, de onde Barbárvore liderou uma revolta dos *ents* que destruiu a base de seu poderio em Isengard. Os artifícios de Saruman chegaram também até Rohan, por meio de Gríma, que com mentiras sussurradas ao ouvido de Théoden conseguiu convencê-lo de sua fraqueza e impotência diante da força erguida pelo mago branco.

Apesar do enorme exército que Saruman conseguiu reunir, ele é, por fim, derrotado, sendo destituído da ordem dos Istari e permanecendo algum tempo preso na torre de Orthanc, sob a vigia dos *ents*. Posteriormente lhe é concedido o direito de deixar a torre e ele arma a sua mais mesquinha vingança contra o Condado. Porém, já bastante

28 “*the Man of Skill*” (Tolkien, 1966c, p.403).

29 “*the Grey Pilgrim*” (Tolkien, 1966c, p.403).

diminuído em poder, o domínio de Saruman sobre a terra dos hobbits é rapidamente suprimido, com a ajuda de Frodo, Sam, Merry e Pippin.

A partir do momento em que o mago branco se corrompe por desejar o Anel, é iniciada uma trajetória de decadência, tanto em um nível moral quanto em nível de poder. Ironicamente, o desejo de expandir o seu ser e dominar ou destruir os outros leva-o por um caminho inverso, no qual ele é primeiro destituído de seus poderes como mago e, depois, até perde a sua forma humana e capacidade de agir no mundo, sendo assassinado por seu servo Gríma.

Para assombro dos circunstantes, ao redor do corpo de Saruman formou-se uma névoa cinzenta que, subindo lentamente a uma grande altura qual a fumaça de uma fogueira, pairou sobre a Colina como um vulto pálido e amortalhado. Por um momento vacilou, olhando para o Oeste; mas do oeste veio um vento frio, e o vulto se curvou, e com um suspiro dissolveu-se em *nada*. (ibidem, p.1080, grifo nosso)³⁰

Pode-se dizer que Gandalf segue uma trajetória inversa. Embora tenha chegado à Terra-média como o segundo dos Istari mais poderosos, ao longo de *O senhor dos anéis* a sua posição é modificada. Com a queda de Saruman, o Branco, Gandalf ascende, alterando a sua posição na hierarquia da Ordem dos Magos e modificando a sua cor, de cinza para branco.

É importante observar a alteração nas cores assumidas pelos dois magos. Saruman, que inicialmente trajava branco, faz com que suas vestes se tornem coloridas, mudando de cor dependendo da incidência de luz. Desde o início, ele transita do definido, o branco, para o informe, indefinido, as várias cores. Gandalf, por sua vez, passa do cinzento ao branco, não perdendo completamente a sua forma (cor) original, apenas tornando-a mais clara e evidente.

30 “*To the dismay of those that stood by, about the body of Saruman a grey mist gathered, and rising slowly to a great height like smoke from a fire, as a pale shrouded figure it loomed over the Hill. For a moment it wavered, looking to the West; but out of the West came a cold wind, and it bent away, and with a sigh dissolved into nothing*” (Tolkien, 1966c, p.326, grifo nosso).

A essência da bondade de Gandalf é revelada pela sua capacidade de doação, é a consciência de que o seu ser não está completo sem o outro. De fato, Gandalf não usurpa o poder de Saruman, mas, de alguma forma, funde-se com ele, transformando-se no Saruman como ele deveria ser: “– Sim, sou branco agora – disse Gandalf. – Na verdade, eu *sou* Saruman, quase poderíamos dizer. Saruman como ele deveria ter sido” (ibidem, p.517).³¹

Aragorn

Aragorn é uma personagem que, ao longo da narrativa, recebe vários nomes. Entre eles, podemos citar Passolargo, Elessar, Aragorn e Envinyatar, que significa o Renovador. Essa multiplicidade de nomes dá uma ideia da dificuldade de definir com clareza sua personalidade.

Inicialmente, ele é apresentado como o misterioso Passolargo, um guardião que, na estalagem de Bri, encontra-se com os quatro hobbits. Apesar de já demonstrar suas habilidades e, principalmente, sua capacidade de cura, nos primeiros capítulos em que ele aparece na história, é somente em Valfenda que é revelada a sua verdadeira identidade.

Na casa de Elrond, Passolargo (Strider) é reconhecido como Aragorn, filho de Arathorn e legítimo herdeiro do trono de Gondor. Porém, esse papel de herdeiro só é assumido, de fato, quando Aragorn decide partir para as Sendas dos Mortos, onde ele já atua como o rei que retorna em socorro de sua terra.

Durante o tempo em que acompanha Frodo, especialmente após o desaparecimento de Gandalf, o comportamento de Aragorn é marcado por sua indecisão. Essa indecisão é aprofundada no momento em que a Comitiva parte de Lórien, e é necessário escolher entre a ida direta até as terras do Senhor do Escuro ou a passagem por Minas Tirith, capital de Gondor. Observa-se, então, a fraqueza de Aragorn em sua hesitação em cumprir o seu próprio destino. Essa fraqueza é ainda mais evidente quando se considera que grande parte da escolha foi feita não por ele,

31 “‘Yes, I am white now,’ said Gandalf. ‘Indeed I am Saruman, one might almost say, Saruman as he should have been’” (Tolkien, 1966b, p.102).

mas por Frodo, que decidiu partir sozinho, deixando os outros livres da obrigação de acompanhá-lo.

Aragorn, no entanto, é o destinado ao trono de Gondor. Ele é, ao mesmo tempo, o rei guerreiro e o rei que cura, é a esperança de derrota sobre o inimigo e de renovação sobre a terra. Uma vez que seu destino já está determinado, só lhe resta trilhá-lo e cumprir seu ritual de ascensão ao trono.

Sauron

A pesquisadora Rosa Sílvia López (2004, p.144) intitula o seu capítulo dedicado ao grande vilão de *O senhor dos anéis* como “Sauron: a ânsia pela fulguração do Ser”. Pode-se, a partir disso, ter uma ideia da verdadeira natureza de Sauron.

Sendo inicialmente um Maia, o Senhor do Escuro foi, já nos primeiros tempos, corrompido por Melkor, tornando-se um de seus mais poderosos servos. Com a expulsão de Melkor da Terra-média, Sauron assume maior autonomia e passa a agir por conta própria.

Durante a Segunda Era, ele forja os anéis de poder e tenta lançar seu domínio sobre todos os outros povos e criaturas. Contudo, é derrotado quando tem o seu dedo decepado e Isildur toma-lhe o Anel, sem o qual Sauron perde grande parte de suas forças e demora um longo tempo para tentar se restabelecer.

O Anel contém expressiva porção da essência de seu criador. É este o motivo que o torna imanentemente mau, impedindo que ele seja usado para o bem. A posse do Anel é a condição para que o Senhor do Escuro possa reassumir a sua forma física e seu antigo poderio.

Sauron, em sua “ânsia pela fulguração do ser”, representa a condição mais radical para o surgimento do mal. É nele que mais nitidamente se observa o nada. Sauron é o Senhor do Escuro, em outras palavras, o Senhor da *Ausência* – de luz ou do próprio ser. Ele não se manifesta fisicamente, nem mesmo quando a narrativa penetra no sombrio reino de Mordor. Há coerência na construção de Sauron como personagem, o que torna a crítica de Edmund Wilson sem fundamentos, já que não é possível encontrar-se com uma personagem que não tem forma física.

Às margens da Guerra: Tom Bombadil e os *ents*

Além de elfos, homens, anões, hobbits e *orcs*, outros povos e raças habitam a Terra-média e desempenham um papel de maior ou menor importância no relato da Guerra do Anel, como os *beornings*, que são apenas brevemente mencionados durante o romance, os *ents*, em especial Barbárvore, e a misteriosa figura de Tom Bombadil. Algumas características colocam esse grupo de personagens às margens da Guerra, como a ausência de um representante junto aos outros povos livres em momentos decisivos como o do Conselho de Elrond ou na Comitativa do Anel, e a sua atuação em territórios muito restritos. A sua atividade restrita, porém, não as coloca como completamente alheias aos eventos externos, mas, em contrapartida, a consciência do crescimento da Sombra não conduz necessariamente a uma ação direta contra ela. Pode-se dizer ainda que essas personagens agem antes de acordo com seu próprio interesse:

– Tem muita coisa acontecendo – disse Merry –; e mesmo que tentássemos ser rápidos, levaria muito tempo para contar. Mas você disse para não nos apressarmos. Devemos contar-lhe alguma coisa logo? Seria rude se perguntássemos o que vai fazer conosco, e de qual lado está? E você conheceu Gandalf?

– Sim, eu conheço: o único mago que realmente se preocupa com as árvores – disse Barbárvore. – Vocês o conhecem?

– Sim – disse Pippin tristemente –, conhecíamos. Ele era um grande amigo, e nosso guia.

– Então posso responder a suas outras perguntas – disse Barbárvore. – Não vou fazer nada *com* vocês: não se com isso vocês estiverem querendo dizer “fazer algo *a* vocês” sem sua permissão. Podemos fazer algumas coisas juntos. Não sei nada sobre *lados*. Sigo meu próprio caminho, mas o caminho de vocês pode acompanhar o meu por um tempo. Mas vocês falam do Mestre Gandalf como se ele estivesse numa história que tivesse chegado ao fim (Tolkien, 2002b, p.487).³²

32 “‘There is quite a lot going on,’ said Merry: ‘and even if we tried to be quick, it would take a long time to tell. But you told us not to be hasty. Ought we to tell you anything

No trecho citado, a posição de Barbárvore é bem clara: ele age em favor das árvores e de seu povo, de modo que não está de nenhum outro lado. Nesse caso, a identificação entre *ents* e árvores é tamanha que seu próprio nome em sindarin, Fangorn, é transmitido à floresta onde vive.

Por sua peculiaridade, Barbárvore e Tom Bombadil representam desafios para a crítica. Retomando o modelo de classificação de personagens proposto por Northrop Frye (1973), verifica-se o uso de dois parâmetros básicos para a avaliação: a natureza e o homem comum, em relação aos quais as personagens são posicionadas, em linhas gerais, em um nível de inferioridade ou de superioridade, de tal modo que o nível de igualdade só é possível em um dos casos, na comparação com o homem comum. Contudo, no que toca a essas duas figuras, é difícil determinar de que modo elas podem ser enquadradas nesse modelo, uma vez que, por um lado, pode-se identificá-las como elementos da natureza, e por outro, elas se afastam de forma significativa até mesmo da noção de humano.

Uma vez que são identificadas com elementos ou forças da natureza, essas personagens não podem ser inseridas em um nível superior ou inferior a elas mesmas. Assim, a marcha dos *ents* até Isengard pode ser entendida como uma reação da própria floresta contra aqueles que tentam dominá-la e destruí-la.

A introdução de elementos estranhos ao humano e mais próximos à natureza surge, por um lado, como uma realização das ideias sobre representação do autor, visto que somente por meio da narrativa e da Fantasia é que “objetos” ou “coisas” como árvores podem participar ativamente de algum relato. Por outro lado, ocorre um inevitável processo de humanização desses seres.

so soon? Would you think it rude, if we asked what you are going to do with us, and which side you are on? And did you know Gandalf?'

'Yes, I do know him: the only wizard that really cares about trees' said Treebeard. 'Do you know him?'

'Yes,' said Pippin sadly, 'we did. He was a great friend, and he was our guide.'

'Then I can answer your other questions,' said Treebeard. 'I am not going to do anything with you: not if you mean by that 'do something to you' without your leave. We might do some things together. I don't know about sides. I go my own way; but your way may go along with mine for a while. But you speak of Master Gandalf, as if he was in a story that had come to an end'' (Tolkien, 1966b, p.67).

As árvores em *O senhor dos anéis* são o melhor exemplo desse processo, visto que é possível contemplá-las em diferentes graus de humanização ou com distintos níveis de consciência do mundo exterior, desde árvores completamente adormecidas (árvores comuns) até árvores que podem falar, sentir ou agir como o Velho Salgueiro Homem. Barbárvore relata um estranho fenômeno em que alguns *ents* ficam como se dormentes, tornando-se cada vez mais parecidos com árvores e, em contrapartida, algumas árvores despertam, passando a reagir ao ambiente, o que acentua ainda mais a identificação entre *ents* e árvores. A despeito de tais aproximações, porém, a distinção entre esses dois tipos de criaturas ainda existe.

David Day (2004, p.70) aponta algumas origens para os *ents*. Etimologicamente, seu nome deriva do anglo-saxão *enta*, significando gigante. Sua linguagem lenta, em que cada nome demora muito tempo para ser dito, pois deve contar toda a história do objeto designado, seria uma sátira aos filólogos de Oxford – dentre os quais o próprio Tolkien se incluía – e sua tendência a discutir longamente um assunto sem, contudo, chegar a uma solução. Haveria ainda uma intertextualidade com o *Macbeth* de Shakespeare.³³ Entretanto, citar as possíveis origens dos *ents* – especialmente aquelas externas à mitologia tolkieniana – não é suficiente para transmitir a profundidade e o significado mítico dessas personagens.

A descrição de Barbárvore é basicamente a de um homem com certas características arbóreas como o tamanho, o formato dos membros e sua falta de flexibilidade, que pode ser um indicativo de velhice. Todavia, são seus olhos que revelam e confirmam definitivamente o seu longo tempo de vida, bem como o extenso alcance de sua memória, tendo habitado a Terra-média desde o surgimento das primeiras florestas. Além disso, a sua semelhança com árvores também se estende para sua força e resistência, sendo capaz de quebrar rocha da mesma forma como as raízes de uma árvore o fazem:

33 Segundo David Day (2004), enquanto o rei escocês se preparava para uma batalha, entra um mensageiro que diz ter tido a impressão de que a floresta começava a se mover. A ilusão, porém, fora causada apenas pelo movimento das tropas entre as árvores. A marcha dos *ents* teria sido criada como uma forma de tornar mais literal e efetiva essa marcha das árvores.

– Vocês vão realmente arrombar as portas de Isengard? – perguntou Merry.

– Ho, hm, bem, nós poderíamos, você sabe! Talvez vocês não saibam como somos fortes. Já ouviram, talvez, falar nos *trolls*? São muito fortes. Mas os *trolls* são apenas imitações, feitas pelo Inimigo na Grande Escuridão, à semelhança dos *ents*, como os *orcs* foram feitos à semelhança dos elfos. Somos mais fortes que os *trolls*. Somos feitos dos ossos da terra. Podemos partir as pedras como raízes de árvores, só que mais rápido, muito mais rápido, se nossas mentes forem incitadas! Se não formos derrubados, ou destruídos pelo fogo ou por alguma feitiçaria, podemos partir Isengard em pedaços e reduzir suas paredes a pedregulho. (Tolkien, 2002b, p.508)³⁴

Ao lado dos *ents* teria havido ainda sua contrapartida feminina, as entesposas. Contudo, há muito tempo o seu interesse teria se desviado das árvores selvagens que crescem em florestas e se direcionado para um tipo de vegetação mais domesticável. Assim, elas partiram em busca de terras onde pudessem cultivar seus jardins e pomares, também ensinando essa prática aos homens – o que dá origem a um mito do surgimento da agricultura. Estando mais próximas dos homens e afastadas das grandes florestas, as entesposas acabaram por ser exterminadas durante as muitas guerras que houve contra o Senhor do Escuro. Seu desaparecimento, porém, é desconhecido por seus antigos companheiros masculinos, mas sem a possibilidade de procriação, o destino dos *ents* está condenado.

Se Barbárvore fala em nome das árvores, Tom Bombadil fala em nome de toda a natureza, mesmo que seja a de um território muito pequeno. Há relativamente pouco material de crítica sobre essa personagem – frequentemente considerada como o maior enigma da mitologia tolkieniana.

34 “‘Will you really break the doors of Isengard?’ asked Merry.

‘Ho, hm, well, we could, you know! You do not know, perhaps, how strong we are. Maybe you have heard of Trolls? They are mighty strong. But Trolls are only counterfeits, made by the Enemy in the Great Darkness, in mockery of Ents, as Orcs were of Elves. We are stronger than Trolls. We are made of the bones of the earth. We can split stone like the roots of trees, only quicker, far quicker, if our minds are roused! If we are not hewn down, or destroyed by fire or blast of sorcery, we could split Isengard into splinters and crack its walls into rubble’” (Tolkien, 1966b, p.91).

Da mesma forma como acontece com os *ents*, algumas explicações extraliterárias são dadas sobre sua origem. Uma delas pode ser encontrada na biografia *J. R. R. Tolkien* de Humphrey Carpenter (2002), que menciona a existência de um boneco holandês, pertencente a Michael, filho do autor, e que teria sido uma fonte de inspiração para a personagem e suas aventuras. Muito antes da publicação de seu maior romance, *The adventures of Tom Bombadil* (*As aventuras de Tom Bombadil*) teria sido apresentado como uma possível continuação para *The hobbit*, sendo, porém, rejeitado pelos editores e só publicado em 1962.

Muitos dos elementos que aparecem associados a Tom Bombadil em *O senhor dos anéis* já estavam na primeira versão do poema, como as personagens Fruta D'Ouro³⁵ e o Velho Salgueiro Homem. Segundo Carpenter (2002, p.217), Tolkien pretendia que Tom representasse “o espírito da área rural de Oxford e Berkshire (que está desaparecendo)”.³⁶

Chamar a personagem de “espírito da natureza” pode ser uma das melhores definições em termos positivos, pois a coisa mais fácil e certa é saber o que ela *não* é. Tom Bombadil não é um homem, nem um elfo, nem um anão, tampouco um hobbit; ele não se enquadra em nenhuma das raças existentes na Terra-média. Mesmo considerando os Valar e os Maiar, não se pode determinar, com certeza, a sua ligação com nenhuma dessas espécies angelicais, especialmente pelo fato de que sua existência é intimamente ligada à terra onde ele habita, de tal forma que, ao contrário dos Valar e dos Maiar, ele não parece ter existido antes da criação do mundo.

Ao ser questionado sobre sua identidade, Tom Bombadil responde o seguinte:

- Quem é o Senhor? – perguntou ele [Frodo].
- O quê? – disse Tom, ajeitando-se na poltrona, os olhos brilhando na

35 Goldberry (Fruta D'Ouro) é descrita como tendo uma aparência élfica, porém não demonstra ter qualquer contato ou ligação com os elfos. O epíteto da consorte de Tom Bombadil é “filha do rio”, o que sugere a sua ligação com a natureza e, mais especificamente, com o elemento água.

36 “*the spirit of the (vanishing) Oxford and Berkshire countryside*”.

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 curvados. Conheceu o escuro sob as estrelas quando não havia medo – antes de o Senhor do Escuro chegar de Fora. (Tolkien, 2002b, p.135-6)³⁷

Seguindo as palavras de Tom Bombadil, dificilmente se poderia defini-lo como algo que não ele mesmo, exceto talvez por sua anti-guidade. O longo alcance de sua memória – que não chega, porém, a antes da criação do mundo – parece lhe conferir uma consciência maior dos elementos da natureza, de tal forma a até mesmo exercer algum domínio sobre eles. E, talvez pelo próprio reconhecimento da mutabilidade das coisas, a personagem é alheia aos efeitos do Anel.

Note-se que no último trecho citado, a passagem do tempo é indicada por um conjunto de eventos que marcam, por sua vez, uma série de mudanças, como a primeira chuva, o primeiro brotar de árvore, a abertura de trilhas ou o curvamento da terra. Ao contrário dos elfos, Tom Bombadil não parece lamentar essas mudanças, vivendo antes em um eterno presente, sem demonstrar uma preocupação com eventos passados ou futuros.

37 “‘Who are you, Master?’ he [Frodo] asked.

‘Eh, what?’ said Tom sitting up, and his eyes glinting in the gloom. ‘Don’t you know my name yet? That’s the only answer. Tell me, who are you, alone, yourself and nameless? But you are young and I am old. Eldest, that’s what I am. Mark my words, my friends: Tom was here before the river and the trees; Tom remembers the first raindrop and the first acorn. He made paths before the Big People, and saw the little People arriving. He was here before the Kings and the graves and the Barrow-wights. When the Elves passed westward, Tom was here already, before the seas were bent. He knew the dark under the stars when it was fearless before the Dark Lord came from Outside’” (Tolkien, 1966a, p.148-9).

Tom Bombadil e Barbárvore têm, assim, em comum o longo tempo de existência e uma ligação especial com a natureza, que os tornam uma espécie de porta-vozes dela. Com o interesse voltado para longe dos assuntos humanos, torna-se quase natural o seu pouco ou nenhum envolvimento na Guerra do Anel, pois, em essência, eles não compartilham dos mesmos anseios, necessidades e paixões humanas.

Em outro sentido, nota-se que apenas Barbárvore e os *ents* experimentam uma noção de finitude semelhante à dos humanos. Eles lamentam a redução das florestas, a morte das árvores e de outros *ents*. Por esse motivo, estariam ainda um pouco mais próximos de qualquer conceito de humanidade, mesmo que fisicamente sejam menos parecidos.

Os três heróis de *O senhor dos anéis*

Em *O senhor dos anéis*, como é notado por Brooke-Rose (1981), o papel de herói não é centralizado, sendo compartilhado por pelo menos três personagens: Gandalf, Aragorn e Frodo – cada um deles pertencendo a uma categoria diferente das propostas por Frye. Faz-se necessário, aqui, retomar mais uma vez as principais características de cada um.

O mago Gandalf é o mais elevado. Ele é o enviado divino dos Valar para combater o mal de um vilão, Sauron, que é igualmente superior aos outros homens e ao meio, possuindo também o seu caráter de divindade. Essa estatura divina também é compartilhada por Saruman, que, no decorrer da narrativa, é destituído de sua grandeza para se tornar mais semelhante aos homens comuns.

Aragorn é semelhante ao herói da lenda, dos contos populares e das novelas de cavalaria. A ele estão ligados símbolos de nobreza e coragem que o qualificarão tanto como um rei guerreiro quanto como o rei que cura e traz esperanças de renovação à terra devastada. Considerando que a personagem é tida como ser superior em grau ao meio e aos outros homens, isso somado a sua predestinação ao trono de Gondor, a sua derrota seria algo improvável. Pode-se dizer que a trajetória de Aragorn, semelhante à de Galaaz em *A demanda do Santo Graal* (cf.

Todorov, 1970, p.178), é marcada por uma sequência de provas rituais, nas quais é impossível falhar, ou seja, não existe a possibilidade de sucesso ou fracasso em sua trajetória, apenas o sucesso. Apesar disso, o seu destino e o de toda a Terra-média dependem do êxito de Frodo em sua demanda.

Frodo, por sua vez, é a mais frágil das três personagens, sendo muito semelhante ao homem comum. É ele quem se oferece para cumprir a missão de destruir o Anel e assume a responsabilidade sobre o destino de toda a Terra-média. Durante toda a narrativa, ele é a personagem que mais sofre, não somente por causa do longo e difícil caminho que deve percorrer, mas pela luta interna que deve travar para conseguir destruir o Anel, um objeto ao mesmo tempo temido e desejado.

Dessa forma, Tolkien coloca, no centro de sua obra, três personagens de grandezas diferentes com uma estreita relação de interdependência, em que o mais frágil se torna o responsável pelo sucesso ou fracasso dos outros. Além disso, deve-se destacar que cada uma dessas personagens segue uma trajetória paralela, cujo principal elemento é uma “morte ritual”, experimentada de diferentes formas pelos três heróis. Assim, Gandalf morre e é mandado de volta à Terra-média após a luta com o balrog, Frodo quase morre e fica muito tempo inconsciente após ser atacado por Laracna, e Aragorn tem uma experiência de morte e retorno à vida simbolizada pela travessia das Sendas dos Mortos.

Note-se que a cada uma dessas mortes rituais sucede-se uma revelação ou uma mudança de condição: Gandalf é elevado na hierarquia dos Magos e torna-se apto a ocupar o lugar de Saruman, tendo, inclusive, a função de destituí-lo de seu estatuto original; Aragorn confirma sua posição como herdeiro do trono de Gondor ao liderar a multidão de fantasmas das Sendas dos Mortos; Frodo torna-se mais consciente de sua fragilidade, chegando até mesmo a considerar que sua missão estava perdida. A morte ritual age diferentemente sobre cada uma das personagens, mas somente para Frodo ela atua negativamente.

A relação de dependência entre Aragorn e Frodo cria uma situação complexa para o desenvolvimento da narrativa. Se, por um lado, a revelação do destino e o estatuto de personagem elevada inevitavelmente conduzem Aragorn ao sucesso, por outro, a relativa fraqueza física e

o árduo dilema moral, imposto pela posse do Anel, fazem de Frodo uma personagem condenada ao fracasso. Tolkien, porém, consegue construir sua narrativa de modo a não descaracterizar a natureza de nenhuma personagem, ou seja, a vitória do futuro rei de Gondor é assegurada pelo destino, e a derrota de Frodo é concretizada quando ele decide tomar o Anel para si, o que resulta em sua mutilação.

Apesar da destruição do Anel e da vitória sobre Sauron, não se pode considerar que Frodo obteve absoluto sucesso em sua demanda, visto que o fracasso dessa personagem, embora não atinja o nível material, concreto, permanece em um nível moral e espiritual, só experimentado efetivamente por ela mesma.

Ao final de *O senhor dos anéis*, Frodo também não é reconhecido como herói por seu povo, apesar de ter sido o principal agente responsável pela destruição do Um, já que foi ele quem o levou até Montanha da Perdição. O reconhecimento é dado por completo ao rei de Gondor.

Como se pode notar, as personagens de Aragorn e Frodo seguem coerentemente os modelos propostos por Frye, sendo que o primeiro consagra-se como o típico herói dos contos de fadas, recebendo o reconhecimento e o reino, além de poder realizar seu casamento; já o segundo tem um final típico de um herói da modernidade (cf. Kothe, 2000, p.61), marcado por uma negatividade que o condenaria ao esquecimento não fossem os esforços de Sam para manter sua memória viva e registrada no Livro Vermelho.

Diante da tensão estabelecida entre essas duas personagens, Gandalf assume uma posição ambígua, pois, ao mesmo tempo em que ele se eleva como um mensageiro enviado pelos Valar, não lhe é permitido demonstrar plenamente seu poder. O mago atua, assim, como o agente que impulsiona os eventos, mas não como realizador, embora fosse ele, talvez, o único à altura de Sauron, de acordo com a hierarquia das divindades criada por Tolkien. Sua única realização seria a expulsão de Saruman da Ordem dos Magos. Contudo, tendo retornado à Terra-média já dotado de todas as qualidades que o tornariam apto a substituir o mago branco, sua ação aparenta ser apenas um ato simbólico de confirmação de uma ordem já previamente decretada –outro ato ritual.

Ao colocar essas três personagens de estaturas diferentes no centro de sua obra, Tolkien promove um resgate das tradições do mito e dos romances medievais, fazendo uma atualização do gênero pela inserção de uma personagem muito semelhante ao homem moderno, dividido entre seus anseios e temores e desprovido de quaisquer poderes especiais.

5

ESPAÇOS, ARTE, TÉCNICA E MEMÓRIA

Uma das principais características de *O senhor dos anéis* é a habilidade do narrador nas descrições de cenários que, por meio da longa viagem empreendida pela Terra-média, é capaz de fornecer um panorama rico tanto das paisagens selvagens quanto dos lugares habitados. Assim, nota-se que o continente onde se passa a Guerra do Anel é um lugar que preserva muito da memória de eras passadas, de tal maneira que uma viagem pelo espaço se transforma também em uma viagem pela história. Nesse contexto, o Condado parece a única região que ainda conserva um aspecto jovem, sem estar sobrecarregada por marcas de guerra ou outros acontecimentos terríveis.

Entre o Condado e Mordor, as personagens passam por diversas ruínas, sendo a mais notável delas a fortaleza destruída localizada no Topo do Vento, além de lugares que funcionam como uma espécie de memorial natural, como as Colinas dos Túmulos e o Pântano dos Mortos, onde a guerra parece não ter sido superada e, seja por meio das criaturas tumulares ou de rostos sob as águas, o sentimento da morte se faz sempre presente.

Mas é nos lugares habitados que se pode observar melhor a tensão gerada pela passagem do tempo. Assim, por exemplo, os principais espaços ocupados pelos elfos em *O senhor dos anéis* – notadamente Lothlórien e Valfenda, onde os anéis élficos estavam albergados – pas-

sam a sensação de que não sentem a passagem do tempo ou de que esta passagem ocorreria mais lentamente.

Valfenda é considerada um centro de cultivo das tradições, do conhecimento e da sabedoria, um ponto de referência para todos os povos em seus momentos de busca por aconselhamento. É notável, porém, que não haja muitas descrições da morada de Elrond. O texto apenas revela algo sobre sua localização e sobre a natureza que a cerca; não há qualquer indicação sobre a existência ali de alguma pequena vila, de um palácio ou de algum tipo de construção fortificada. Seu domínio é o das matérias espirituais, não o dos sentidos físicos.

Lothlórien, por sua vez, é descrita em pormenor, juntamente com uma grande quantidade de impressões e sensações que produz nos visitantes:

Desde que pisara na outra margem do Veio de Prata, fora tomado por uma sensação estranha, que ia se intensificando à medida que entrava no Naith: parecia-lhe que tinha atravessado uma ponte do tempo e atingido um canto dos Dias Antigos, e estava agora andando num mundo que não existia mais. Em Valfenda havia lembranças de coisas antigas; em Lórien as coisas antigas ainda existiam no mundo real. A maldade havia sido vista ou ouvida ali, conhecia-se a tristeza; os elfos temiam e desconfiavam do mundo lá fora: os lobos uivavam nas fronteiras da floresta; mas sobre a terra de Lórien não pairava sombra alguma. (Tolkien, 2002b, p.364)¹

Temos aqui as sensações de Frodo ao entrar na floresta de Lórien, podendo-se notar os efeitos da arte élfica em sua plenitude: eles conservam o mundo natural em seu estado mais belo, impedindo que os efeitos do tempo sejam sentidos sobre as outras coisas. Os seus anseios

1 “As soon as he set foot upon the far bank of Silverlode a strange feeling had come upon him, and it deepened as he walked on into the Naith: it seemed to him that he had stepped over a bridge of time into a corner of the Elder Days, and was now walking in a world that was no more. In Rivendel there was memory of ancient things; in Lórien the ancient things still lived on in the waking world. Evil had been seen and heard there, sorrow had been known; the Elves feared and distrusted the world outside: wolves were howling on the wood’s borders: but on the land of Lórien no shadow lay” (Tolkien, 1966a, p.392).

pela beleza são materializados no Mundo Primário, não havendo um apelo para a abstração ou para a memória. Lá é possível tocar o passado com os dedos.

É importante ressaltar ainda que na descrição de Lórien entra um aspecto que a coloca numa relação de oposição a Mordor. Essa contraposição é dada na última frase da descrição, que faz referência direta aos versos da tradição dos anéis. Enquanto a terra do Senhor do escuro é referida como “Na Terra de Mordor onde as sombras se deitam” (ibidem, p.52), tradução de “*In the Land of Mordor where the Shadows lie*” (idem, 1966a, p.65), aqui, ao contrário, temos: “[...] *but on the land of Lórien no shadow lay*”, cuja tradução mais certa seria “mas na terra de Lórien nenhuma sombra se deita”.

Se nos domínios dos elfos o tempo parece inoperante, com os homens vemos algo bem diverso. Não há entre eles ninguém cuja memória e cuja experiência tenham um alcance tão longínquo quanto as de Elrond; para eles a natureza mantém seu caráter mutável, transformador. Assim, o contato com o passado é mantido por meio do registro histórico e, principalmente, pela arte, como acontece em Rohan, por exemplo:

Os guardas então ergueram as pesadas barras das portas que se abriram lentamente, resmungando em suas grandes dobradiças. Os viajantes entraram. O interior parecia escuro e quente, depois do ar claro sobre a colina. O salão era comprido e largo, e cheio de sombras e meias-luzes; pilares poderosos sustentavam o teto alto. Mas em alguns pontos a luz do sol caía em raios bruxuleantes das janelas orientais, altas sob os profundos beirais. Através das gelosias do teto, sobre os fios tênues de fumaça que subiam, o céu se mostrava claro e azul. Conforme desviaram os olhos, os viajantes perceberam que o chão era pavimentado com pedras de várias tonalidades; runas trabalhadas e estranhos objetos se entrelaçavam sob seus pés. Viram nesse momento que os pilares eram ricamente entalhados, reluzindo veladamente em ouro e cores meio imperceptíveis. Muitas estampas tecidas pendiam das paredes, e sobre seus amplos espaços marchavam figuras de lendas antigas, algumas apagadas pelos anos, algumas escurecidas pela sombra. Mas sobre uma das formas a luz do sol batia: um jovem sobre um cavalo branco. Tocava uma grande corneta, e seus

cabelos dourados esvoaçavam ao vento. A cabeça do cavalo estava erguida, e as narinas se abriam vermelhas enquanto relinchava, sentindo o cheiro da batalha à sua frente. Águas espumantes, brancas e verdes, corriam e se encrespavam em seus joelhos. (idem, 2002b, p.535)²

A longa descrição do salão do rei Théoden serve como moldura para o que vem a ser o objeto central da cena: a imagem do cavaleiro Eorl, um dos heróis do povo de Rohan. Toda a cena é construída para dar ênfase ao herói retratado. Os raios de sol incidem sobre sua imagem destacando-o da penumbra que o cerca, e os pilares, poderosos e recobertos de ouro, conferem uma impressão de potência e reverência à imagem emoldurada. Ao contrário de Gondor, onde a cultura herdada de Númenor se mostra mais refinada, não existe menção a uma grande tradição escrita, o que nos sugere que essas tapeçarias têm um valor artístico e documental.

Em Minas Tirith também é possível notar os esforços do homem pela preservação da memória dos dias antigos, mas estes cedem à força do tempo e a cidade transforma-se, aos poucos, em ruína:

Pippin observava num espanto crescente a grande cidade de pedra, mais vasta e esplêndida do que qualquer coisa que jamais sonhara, maior e mais forte que Isengard, e muito mais bonita. Apesar disso, na verdade,

2 “The guards now lifted the heavy bars of the doors and swung them slowly inwards grumbling on their great hinges. The travelers entered. Inside it seemed dark and warm after the clear air upon the hill. The hall was long and wide and filled with shadows and half lights; mighty pillars upheld its lofty roof. But here and there bright sunbeams fell in glimmering shafts from the eastern windows, high under the deep eaves. Through the louver in the roof, above the thin wisps of issuing smoke, the sky showed pale and blue. As their eyes changed, the travelers perceived that the floor was paved with stones of many hues; branching runes and strange devices intertwined beneath their feet. They saw now that the pillars were richly carved, gleaming dully with gold and half-seen colours. Many woven cloths were hung upon the walls, and over their wide spaces marched figures of ancient legend, some dim with years, some darkling in the shade. But upon one form the sunlight fell: a young man upon a white horse. He was blowing a great horn, and his yellow hair was flying in the wind. The horse’s head was lifted, and its nostrils were wide and red as it neighed, smelling battle afar. Foaming water, green and white, rushed and curled about its knees” (Tolkien, 1966b, p.123).

a cidade estava se deteriorando ano após ano, já sem metade dos homens que poderiam morar confortavelmente ali. Em cada rua passavam por alguma grande casa ou pátio, em cujas portas e portões em arco estavam esculpidas muitas letras belas de formatos estranhos e antigos: nomes que Pippin supôs serem de grandes homens e famílias que outrora moraram lá; mas agora estavam em silêncio, sem ruídos de passos em suas amplas calçadas, ou de vozes nos salões, nem qualquer rosto olhando das portas ou janelas vazias. (ibidem, p.794)³

Há um contraste bastante evidente entre os reinos de Lothlórien e Gondor. Os sinais de deterioração nas cidades dos homens refletem a sua própria mortalidade, o ritmo de ascensão e queda de suas civilizações e gerações, bem como a constante necessidade de renovação, ao passo que no reino élfico é estabelecida uma relação de continuidade entre passado e presente que, por sua vez, conduziria a uma sensação de cansaço e enfado. Não haveria lugar para os elfos em um mundo cuja essência está na transformação.

Diante disso, Mordor surge como um espelho lúgubre dos sentimentos e potencialidades de elfos e homens, a consciência da mortalidade e finitude das coisas do mundo e o desejo ardente de intervir e manipulá-las de acordo com a própria vontade. Sauron é apresentado como uma forma desperta de não ser em um esforço contínuo pela afirmação de si próprio, cujas atitudes se manifestam na busca da materialidade física – que seria conseguida por meio do Anel – e na tentativa de sobreposição de sua vontade à do outro. Destruir a natureza e torná-la estéril seria uma forma de apagar ou tentar domar a sua essência constantemente mutável.

3 “Pippin gazed in growing wonder at the great stone city, vaster and more splendid than anything that he had dreamed of; greater and stronger than Isengard, and far more beautiful. Yet it was in truth falling year by year into decay; and already it lacked half the men that could have dwelt at ease there. In every street they passed some great house or court over whose doors and arched gates were carved many fair letters of strange and ancient shapes: names Pippin guessed of great men and kindreds that had once dwelt there; and yet now they were silent, and no footsteps rang on their wide pavements, nor voice was heard in their halls, nor any face looked out from door or empty window” (Tolkien, 1966c, p.9).

Em *O senhor dos anéis*, as dimensões de espaço e tempo são sobrepostas. Viajar para uma terra distante implica também olhar e até mesmo experimentar o passado, contemplando as transformações do mundo e reconhecendo nelas os aspectos da mortalidade e da finitude que definem a existência humana.

* * *

Conforme já se mencionou em capítulos anteriores, há uma diferença essencial entre a arte dos homens e a arte dos elfos. Com o seu destino intimamente entrelaçado ao destino de Arda, os primogênitos não possuem uma noção de ideal ou de um espírito que possa existir para além dos limites do planeta – exceto, talvez, por Eru –, o que faz com que sua arte assuma um aspecto sensorial mais rico e refinado que a dos humanos. A arte humana, por sua vez, tende ao ideal. Ela aponta para o abstrato, para algo que exista fora do mundo. Nesse sentido, talvez só a arte humana possa ser transcendente – sublime.

As manifestações artísticas na Terra-média ocorrem de três maneiras: por meio da música (especialmente as canções), da literatura e das artes plásticas. Em um contexto predominantemente oral, as canções e a literatura acabam se fundindo em uma única forma de arte, assumindo, também, funções semelhantes de objeto estético, monumento e valor histórico, já que muitas vezes essas canções são baseadas em eventos de períodos antigos.

Ainda poderíamos apontar, em *O senhor dos anéis*, outras várias atividades que poderíamos identificar como arte, mas que, tomando-se a terminologia utilizada por J. R. R. Tolkien em “Sobre histórias de fadas”, haveriam de ser designadas como “técnicas”, pois agem diretamente no Mundo Primário, não participando de nenhuma forma de processo de Subcriação.

Uma analogia interessante pode ser construída em relação às artes plásticas. Durante sua longa viagem para o sul, a comitiva depara com vários exemplos de representações de reis ou heróis dos dias antigos, como os Argonath, a estampa de Eorl no salão do rei Théoden ou as estátuas que enfeitam a sala do trono de Gondor. Essas obras podem

transmitir reverência, respeito, poder ou mesmo terror, mas são essencialmente *representações* de outra coisa, não guardando nenhuma relação entre o material trabalhado e o objeto retratado – isto é, a pedra esculpida e trabalhada para representar um rei não tem qualquer vínculo com o rei, mantendo sua natureza e suas propriedades de pedra como cor, textura, consistência etc.

A arte dos elfos, ao contrário, age ou interfere sobre o próprio objeto. Lothlórien não é uma *representação* das florestas de dias antigos, ela é uma floresta dos dias antigos, o que situa esse tipo de habilidade élfica mais próximo da técnica do que da arte. Entretanto, a poesia e a música dos primogênitos, pelo caráter essencialmente simbólico ligado às palavras e à música, ainda poderiam ser consideradas algo artístico, de acordo com os conceitos tolkienianos.

Contudo, as manifestações artísticas acima citadas ocupam um lugar relativamente pequeno no romance, sendo necessário, portanto, determinar qual ou quais são as obras de arte que se apresentam de forma realmente significante. A resposta é: o livro de Bilbo e o Anel.

Se à primeira vista o Anel não parece adequar-se a qualquer conceito de arte, basta considerar as outras possibilidades. O artefato mágico poderia ser uma arma ou uma armadura ou qualquer objeto ligado às artes da guerra, por exemplo. Todavia, esse objeto é uma joia, o trabalho de um ourives que manipula um material precioso em busca da uma forma perfeita, do Belo. A forma circular moldada em ouro puro, sem qualquer tipo de pedra ou ornamento, aponta sutilmente para a função dessa joia. A sua superfície lisa parece indicar certa generalidade, ou antes conferir-lhe um caráter de “anel ideal”, pois a ausência de um sinal distintivo imprime um nível de simplicidade que o identifica com todos os outros anéis de poder. Assim, o Anel de Sauron é o anel dos anéis por manter a característica principal que define todos os anéis, a saber, a forma circular compatível com o encaixe no dedo. No entanto, é exatamente a ausência de elementos individualizantes que o torna único e perfeito. Seu caráter estético é, portanto, significativo, pois o torna de certa forma superior aos demais anéis.

Quando exposto ao fogo, porém, o anel revela a verdadeira intenção para o qual foi feito. Sob a perfeição aparente, esconde-se um desígnio

maligno que torna o Anel um espelho de seu criador – devendo-se ressaltar que, no momento da forja, Sauron ainda mantinha uma forma física bela. É em época posterior que o Anel assume uma relação metonímica com seu criador, atuando ao mesmo tempo como uma representação *e* como o próprio Inimigo. Cria-se, então, um complexo jogo simbólico em que tanto o artefato quanto seu artífice podem ser reconhecidos como “o senhor dos anéis”: um, pelas suas características físicas, que o liga a todos os anéis; o outro, por ser aquele que fez e domina a joia. No entanto, é a essência maléfica compartilhada pelo autor e sua obra que assume maior destaque, fazendo com que o seu aspecto estético salte para segundo plano – embora continue relevante, especialmente quanto à sua capacidade de provocar o desejo de ser possuído –, e o que antes era uma característica oculta assume um papel preponderante no enredo.

Haveria ainda uma semelhança surpreendente entre a arte élfica e a arte de Sauron. Esse aspecto ganha relevo quando nos remetemos à história de Fëanor, que capturou a essência das Árvores e as embutiui nas Silmarilli, de tal maneira que por meio das joias poder-se-ia até mesmo salvar as Árvores da destruição e restituir seu brilho. De maneira idêntica, o Senhor do Escuro precisa do Anel para reconstruir seu próprio Ser.

A despeito da importância do Anel, a obra de arte mais relevante em *O senhor dos anéis* é o diário de Bilbo, que depois foi completado por Frodo e Sam. Todas as histórias narradas, de alguma forma, comporão o livro do velho hobbit, que, por sua vez, dará origem à fonte a partir da qual o romance será supostamente traduzido. Esse caminho tortuoso pelas diferentes versões do texto apenas ressalta o seu valor, indicando que o conhecimento sobre o seu processo de concepção é significativo e concorda, em certo sentido, com a afirmação de Tolkien (2006a, p.211) de que a obra “[...] não é ‘sobre’ alguma coisa além de si mesma”.

Apenas por meio dessa história do livro é possível descobrir a sua verdadeira autoria, a multiplicidade de vozes que o compõe, o tempo que demorou para ser composto, o caráter subjetivo dos relatos e o valor que foi posteriormente atribuído a esse texto. Assim, a experiência transforma-se em narrativa, e o diário de Bilbo, em um grande

compêndio da sabedoria dos hobbits. O termo “sabedoria” é retomado aqui no sentido proposto por Walter Benjamin. O Livro Vermelho não é um volume repleto de informações sistematizadas, mas sim de impressões, o que não o impede de percorrer temas de caráter filosófico ou estético, por exemplo.

Apesar de estar distante do que atualmente se consideraria um texto elaborado com rigor científico, é atribuído a ele um valor histórico. Em uma época de grandes transformações, as histórias ali conservadas preservam a memória de um mundo que em breve já não existirá mais. O desaparecimento do Senhor do Escuro, a migração dos elfos e a futura extinção dos *ents* marcam um processo irreversível, no qual essas figuras tenderão a se transformar em sombras de um passado distante que, com o tempo, se afastarão cada vez mais do que se entende por verdade para adentrar o domínio da superstição.

A elaboração subjetiva dos eventos e dos fatos observados no mundo conduz o texto ao que Tolkien chama de arte subcriativa. Assim, a obra de Bilbo, Frodo e Sam criará também um Mundo Secundário, no qual todas as coisas poderão ser preservadas. Diante dos efeitos do tempo, seus esforços não se voltam para tentar preservar o mundo como ele é – ou parece ser –, pois a própria essência do mundo observado parece ser a transformação. Dessa forma, o que entra nesse Mundo Secundário se funde a um universo ideal, perfeito. Essa perfeição não depende, contudo, da perfeição ou da imutabilidade do material utilizado. As pedras podem se desgastar e as palavras modificar-se no tempo e no espaço, mas a lembrança daquilo a que elas se referem pode ser recuperada.

A comparação da arte com a técnica, quando tomadas em sua relação com o tempo, a memória e a mortalidade, torna evidente a insuficiência da técnica em preservar das mudanças quer o objeto, quer sua memória, já que, se os artifícios utilizados para mantê-lo falharem, também não haverá nada que o salve do esquecimento. Diante da impossibilidade de ultrapassar os limites impostos pela natureza, a arte – sobretudo a literatura, que não está sujeita às leis físicas do Mundo Primário, como o teatro – tem a possibilidade de criar para si um novo espaço e um novo tempo, nos quais o passageiro poderá se

tornar permanente e o finito, infinito. Ela não nega o universo natural, nem tenta modificá-lo, mas se constrói a partir dele, inventando novas regras para si própria e transcendendo suas origens.

Em um contexto cuja temática é a morte e a busca pela imortalidade, a arte formar-se-á pelo reconhecimento da finitude das coisas, sejam elas heróis, pessoas comuns ou elementos da natureza. Mas é o reconhecimento, também, da força da arte e da sua possibilidade de resistir para além do indivíduo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de sua carreira, J. R. R. Tolkien acumulou realizações significativas tanto na área da filologia quanto na da criação literária. Como filólogo, sua atuação abrangeu desde o sombrio universo mítico do norte até os alegres finais dos contos de fadas, duas épocas e escritas com visões de mundo distintas e que produziram literaturas formal e tematicamente diferentes. Contudo, esses materiais conservam uma substância muito antiga, cujas origens só se pode adivinhar, e que foi sendo reelaborada ao longo do tempo, sofrendo modificações de acordo com o gosto e a mentalidade de cada época e lugar em que essas histórias foram contadas.

A questão da morte, porém, está presente em ambos os universos. Para os povos do norte, ela se apresenta como o fim inexorável, identificando-se com o caos, que cedo ou tarde engolirá homens e deuses. Frente a isso, só resta ao herói o desejo de que a glória de seus feitos seja conservada, o que é alcançado por meio da arte, especialmente da literatura. Assim, os feitos de Beowulf sobrevivem até os dias de hoje; é por meio de versos que o rei Théoden espera ser lembrado; é graças ao Livro Vermelho que travamos contato com todo o universo da Terra-média, que se faz viva outra vez na mente de cada leitor.

Já no mundo dos contos de fadas, a fórmula “felizes para sempre” sugere uma possibilidade de superar todas as dificuldades e alcançar, ao

fim, um estado de alegria plena e permanente. Porém, essa expectativa já ultrapassa as regras do Mundo Primário e só pode ser realizada em outro plano, em um Mundo Secundário “subcriado” pela habilidade humana ou na esfera divina.

Na composição de seus textos literários, Tolkien recuperou e fundiu esses ideários, criando um cenário complexo, cuja temática principal é a morte e a busca pela imortalidade. Uma estética da finitude nascerá do reconhecimento de que todas as coisas, sobretudo o homem, têm um fim. É uma arte que se volta constantemente ao passado, sem contudo ser reacionária, visto reconhecer a mudança como natural e inevitável, assegurando também o espaço para o exercício da criatividade e da renovação. A sua atitude é, em geral, a valorização da memória, uma homenagem às épocas antigas. É uma busca pelo primordial e mítico, pela essência imutável de todas as coisas.

Por fim, é uma tentativa de compreensão e preservação do mundo tal como o experimentamos, em todas as suas contradições e mistérios; de fazer com que nossa mente se adapte a ele ou que ele, de alguma forma, caiba em nossa mente, por meio da narrativa que recupera as experiências vividas, transformando-as em sabedoria e recriando uma nova memória artística e reflexiva de nosso mundo e de nós mesmos.

Longe de se propor como uma estética normativa, o projeto tolkieniano nascerá de uma série de constatações sobre as potencialidades da arte narrativa e da linguagem, sobretudo sua capacidade de criar e sustentar formas fantásticas de maneira convincente, forjando-as de acordo com as expectativas do leitor de hoje, tanto do ponto de vista estético – ao inserir personagens de estatura menor, mais próximas aos homens modernos – quanto da verossimilhança.

O senhor dos anéis é o retrato do fim de uma Era, de um mundo que espera seu tempo de renovação, e fala para um mundo envelhecido, que vê a crise de seus valores espirituais. Ele é uma constatação do fato, mas que não se deixa escravizar por ele.

Em um momento no qual vários autores se voltam ao mito, dando-lhes novas roupagens e atualizando-os para um contexto e um cenário

modernos, Tolkien, ao contrário, lança um olhar nas profundezas do tempo e da imaginação humana em busca das próprias raízes do material mítico. Assim, ele consegue forjar com sucesso toda uma nova mitologia, que atende às expectativas do leitor contemporâneo, consagrando o romance de fantasia como gênero literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, S. Seres do Universo de Tolkien. In: LÓPEZ, R. S. *O senhor dos anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra*. São Paulo: Arte e Ciência; Devir Livraria, 2004. p.171-212.
- ANÔNIMO. *Beowulf*. Trad. de Ary Gonzalez Galvão. São Paulo: Hucitec, 1992.
- ANÔNIMO. *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, Sir Orfeu*. Trad. de J. R. R. Tolkien. New York: Ballantine, 1980.
- ANÔNIMO. *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*. Trad. de Marta de Senna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- APPLEYARD, B. *What Took Them so Long*. Disponível em: <http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article1613657.ece>. Acesso em: 23 jun. 2010.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ARMITT, L. *Fantasy Fiction: an Introduction*. New York: Continuum, 2005.
- AUDEN, W. H. *The Hero is a Hobbit*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1954/10/31/books/tolkien-fellowship.html>>. Acesso em: 26 dez 2007a.
- _____. *At the End of the Quest, Victory*. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html>>. Acesso em: 27 dez. 2007b.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. (Os Pensadores, 48).
- BRADLEY, M. Z. Men, Halfings, and Hero Worship. In: ZIMBARDO, R. A.; ISAACS, N. D. (Ed.). *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. New York: Houghton Mifflin, 2004. p.68-75.

- BROOKE-ROSE, C. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Specially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARPENTER, H. J. R. R. *Tolkien: a biography*. London: Harper Collins, 2002.
- CARTER, L. *O senhor do Senhor dos anéis: o mundo de Tolkien*. Trad. de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CIENCIA, A. C. B. *Da Camelot Arturiana à Terra-média: representações da mulher em Le Morte Darthur e The Lord of the Rings*. São José do Rio Preto, 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Ibilce, Universidade Estadual Paulista. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/brp/33004153015P2/2008/ciencia_acb_me_sjrp.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2010.
- COLERIDGE, S. T. *Biographia literaria*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/bioli10.txt>>. Acesso em: 29 jun. 2010.
- DAY, D. *O mundo de Tolkien: fontes mitológicas de O senhor dos anéis*. Trad. de Melissa Kassner. São Paulo: Arxjovem, 2004.
- EAGLETON, T. *Depois da teoria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. O ladrão-mestre. In: _____. *Contos de Grimm*. Trad. de David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994. p.142-51.
- JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KLAUTAU, D. G. *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*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5927>. Acesso em: 18 set. 2008.
- KOTHE, F. *O herói*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2000.
- LEWIS, C. S. *A experiência de ler*. Trad. e notas de Carlos Grifo Babo. Porto: Porto, 2003.
- LOBDELL, J. *The Rise of Tolkienian Fantasy*. Chicago: Open Court, 2005.
- LÓPEZ, R. S. *O narrar ritualístico (The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien)*. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. *O senhor dos anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra*. São Paulo: Arte e Ciência; Devir Livraria, 2004.
- MAAS, W P. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 1999.

- MARKOVA, O. When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien. Trad. de M. T. Hooker. *Tolkien Studies*. West Virginia (Virginia University Press), v.1, p.163-70, 2004. Cópia do artigo disponível em: <http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/>. Acesso em 8 out 2007.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- MORTIMER, P. Tolkien and Modernism. *Tolkien Studies*. West Virginia (Virginia University Press), v.2, p.113-25, 2005. Cópia do artigo disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/tks/>>. Acesso em 8 out 2007.
- PINHEIRO, R. K. *Éowyn, a Senhora de Rohan: uma análise linguístico-discursiva da personagem de Tolkien em O senhor dos anéis*. Pelotas, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Católica de Pelotas. Disponível em: <http://biblioteca.ucpel.tche.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=106>. Acesso em: 18 set. 2008.
- POLACHINI, L. L. *O senhor dos anéis: estrutura e significado*. São José do Rio Preto, 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) – Ibilce, Universidade Estadual Paulista.s
- PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- RATELIFF, J. D. “A Kind of Elvish Craft”: Tolkien as Literary Craftsman. *Tolkien Studies*. West Virginia (Virginia University Press), v.6, p.1-26, 2010. Cópia do artigo está disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/tolkien_studies/v006/6.rateliff.pdf>. Acesso em 10 jun 2010.
- SCHILLER, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+naive+und+sentimentalische+Dichtung>>. Acesso em: 29 jun. 2010.
- SHIPPEY, T. J. R. R. *Tolkien: Author of the Century*. London: HarperCollins, 2001.
- . *The Road to Middle-Earth: How J. J. R. Tolkien Created a New Mythology*. New York: Houghton Mifflin, 2003.
- SUÁREZ, L. P. *Homero y Tolkien: resonancias homéricas en The Lord of the Rings*. Buenos Aires: Edulp, 2006.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- . *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. New York: Ballantine Books, 1966a.
- . *The Lord of the Rings: The Two Towers*. New York: Ballantine Books, 1966b.
- . *The Lord of the Rings: The Return of the King*. New York: Ballantine Books, 1966c.

- _____. Tree and Leaf. In: TOLKIEN, J. R. R. *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine Books, 1966d.
- _____. Introduction. In: ANÔNIMO. *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, Sir Orfeu*. Trad. de J. R. R. Tolkien. New York: Ballantine Books, 1980.
- _____. *The Hobbit*. New York: Ballantine Books, 1982.
- _____. *O Silmarillion*. Trad. de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O hobbit*. Trad. de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.
- _____. *O senhor dos anéis*. Trad. de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.
- _____. *The Silmarillion*. New York: Ballantine Books, 2002c.
- _____. *Contos inacabados de Númenor e da Terra-média*. São Paulo: Martins Fontes, 2002d.
- _____. *Roverandom*. São Paulo: Martins Fontes, 2002e.
- _____. *Mestre Gil de Ham*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Org. por Humphrey Carpenter. Trad. de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte & Letra, 2006a.
- _____. *Sobre histórias de fadas*. Trad. de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad, 2006b.
- _____. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins, 2006c.
- _____. *Os filhos de Húrin*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- WILSON, E. O., Those awful orcs! *The Nation*, New York, 14 abr. 1956. Disponível em: <http://jrvf.ifrance.com/sda/critiques/the_nation.html>. Acesso em: 19 fev. 2008.
- ZIMBARDO, R. A. Moral Vision in *The Lord of the Rings*. In: ZIMBARDO, R. A.; ISAACS, N. D. (Ed.). *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. New York: Houghton Mifflin, 2004. p.68-75.

APÊNDICE

Para que o leitor possa apreciar parte da polêmica criada em torno da obra de J. R. R. Tolkien, seguem, abaixo, traduções das resenhas de W. H. Auden sobre *A sociedade do anel* e *O retorno do rei*, e a de Edmund Wilson sobre *O senhor dos anéis*, as três publicadas em datas próximas aos lançamentos dos livros; e da resenha de Brian Appleyard, escrita na ocasião da publicação de *Os filhos de Húrin*.

O herói é um Hobbit, por W. H. Auden*

31 de outubro de 1954

Dezessete anos atrás apareceu, com pouco alvoroço, um livro chamado *O hobbit* que, na minha opinião, é uma das melhores histórias para crianças desse século. Em “A sociedade do Anel”, que é o primeiro volume da trilogia, J. R. R. Tolkien continua a criativa história do mundo imaginário, que ele nos apresentou em seu livro mais antigo, mas em um modo adaptado aos adultos, a saber, para aqueles entre as idades de doze a setenta anos. Para qualquer um que goste do gênero ao qual ele pertence, a Busca Heroica, eu não posso imaginar um presente de Natal mais maravilhoso. Todas as buscas são

relacionadas a algum objeto mágico, as Águas da Vida, o Graal, um tesouro enterrado etc.; normalmente é um Objeto bom, e é tarefa do herói encontrá-lo ou resgatá-lo do Inimigo, mas o Anel da história do Sr. Tolkien foi feito pelo Inimigo e é tão perigoso que até mesmo os bons não podem usá-lo sem que sejam corrompidos.

O Inimigo acreditava que ele estava perdido para sempre, mas descobriu que ele tinha chegado providencialmente às mãos do Herói e está empregando todos os seus poderes demônios para sua recuperação, que lhe daria a dominação do mundo. O único modo de tornar certa a sua derrota é destruir o Anel, mas isso só pode ser feito de uma forma e em um lugar que fica no coração da região inimiga; a tarefa do Herói, portanto, é levar o Anel, sem ser pego, ao lugar em que ele possa ser destruído.

O herói, Frodo Bolseiro, pertence a uma raça de seres chamada hobbits, que pode ter somente três pés de altura; têm pés peludos e prefere viver em casas subterrâneas, mas em seu pensamento e sensibilidade são muito parecidos com aqueles rústicos árcades que habitam tantas histórias de detetive britânicas. Eu penso que alguns leitores podem achar o capítulo de abertura um pouco constrangedor, mas eles não devem se permitir desistir, pois, uma vez que a história se põe em movimento, essa comicidade inicial desaparece.

Por mais de mil anos, os hobbits tiveram uma existência pacífica em um distrito fértil chamado o Condado, indiferentes ao mundo exterior. Realmente, esse último é bem sinistro; cidades caíram em ruínas, estradas em mau estado, campos férteis retornaram ao estado selvagem, rondam feras selvagens e seres malignos, e viajar é difícil e perigoso. Além dos Hobbits, há Elfos, que são sábios e bons; Anões, que são habilidosos e bons, como um todo; e Homens, alguns guerreiros, alguns magos, que são bons ou maus. A presente encarnação do Inimigo é Sauron, Senhor de Barad-Dûr, a Torre Negra na Terra de Mordor. Ao seu lado estão os Orcs, lobos e outras criaturas horrendas e, claro, tantos homens quantos são atraídos ou subjugados por seu poder. A paisagem, o clima e a atmosfera são aquelas do norte, reminiscentes das sagas islandesas.

A primeira coisa que se exige é que a aventura deva ser variada e excitante; a esse respeito, a criação de Sr. Tolkien é firme e, em um nível

primitivo de querer saber o que acontece em seguida, “A sociedade do Anel” é pelo menos tão boa quanto *The Thirty-Nine Steps*. De qualquer mundo imaginário, o leitor demanda que ele pareça real, e o padrão de realismo exigido hoje em dia é muito mais estrito do que no tempo, digamos, de Malory. Tolkien é agraciado por possuir um surpreendente dom para dar nomes e um olho maravilhosamente exato para descrições; no momento em que alguém termina seu livro, ele sabe as histórias dos Hobbits, dos Elfos e dos Anões, e a paisagem que eles habitam, tão bem quanto sabe de sua própria infância.

Finalmente, se formos levar a sério um conto desse tipo, temos que ter em mente que, não importa quão diferente o mundo em que vivemos seja, superficialmente, no que se refere a suas personagens e eventos, ele, não obstante, segura um espelho para a única natureza que conhecemos, a nossa própria; nisso, também, o Sr. Tolkien teve um magnífico sucesso, e o que aconteceu no ano do Condado de 1418, na Terceira Era da Terra-média, não é apenas fascinante em 1954, mas também um aviso e uma inspiração. Nenhuma ficção que eu tenha lido nos últimos cinco anos me deu maior alegria que “A sociedade do Anel”.

* O trabalho poético mais recente do Sr. Auden é “Nones”.

Ao Final da Busca, Vitória, por W. H. Auden*

22 de Janeiro de 1956

Em “O retorno do rei”, Frodo Bolseiro cumpre sua busca, o reino de Sauron é terminado para sempre, a Terceira Era está acabada e a trilogia de J. R. R. Tolkien, *O senhor dos anéis*, completa. Eu dificilmente me lembro de um livro sobre o qual eu tivesse argumentos tão veementes. Ninguém parece ter uma opinião moderada: ou o consideram uma obra-prima do gênero, como eu; ou não podem suportá-lo e entre os hostis há alguns, devo confessar, por cujas opiniões literárias eu tenho grande respeito. Uns poucos desses devem ter passado das primeiras quarenta páginas do primeiro capítulo do primeiro volume, no qual

a vida diária dos hobbits é descrita; essas [páginas] são uma comédia leve e comédia leve não é o forte do Sr. Tolkien. Na maioria dos casos, porém, a objeção vai bem mais fundo. Eu só posso supor que algumas pessoas, por princípio, desaprovam as Buscas Heroicas e os Mundos Imaginários, que, elas sentem, não podem ser outra coisa além de uma leve leitura “escapista”. Para elas é muito chocante que um homem como o Sr. Tolkien, o filólogo de língua inglesa que leciona em Oxford, deva desperdiçar esforços tão incríveis em um gênero que, em sua opinião, é frívolo por definição.

A dificuldade em apresentar um retrato completo da realidade reside na lacuna entre a realidade subjetiva, a experiência do homem de sua própria existência, e a realidade objetiva, sua experiência da vida de outros e do mundo. Vida, como eu a percebo em minha própria pessoa, é primariamente uma contínua sucessão de escolhas entre alternativas, feitas para propósitos de curto e longo prazos; quer dizer, as ações que eu realizo são menos significativas para mim do que os conflitos de motivos, tentações, dúvidas nos quais elas se originaram. Além disso, minha experiência subjetiva do tempo não é a de um movimento cíclico alheio a mim, mas de uma história irreversível de momentos únicos, que são feitos por minhas decisões.

Para objetificar essa experiência, a imagem natural é a jornada com um propósito, cercada por acasos e obstáculos perigosos, alguns apenas difíceis, outros ativamente hostis. Mas quando eu observo meus semelhantes, tal imagem parece falsa. Eu posso ver, por exemplo, que apenas os ricos e aqueles de férias podem realizar uma jornada; a maioria dos homens tem que trabalhar em um único lugar a maior parte do tempo.

Eu não posso observá-los fazendo escolhas, somente as atitudes que eles tomam e, se eu conheço bem alguém, eu posso prever corretamente como ele reagirá em uma dada situação. Eu observo, tudo muito frequentemente, homens em conflito uns com os outros, guerras e ódio, mas raramente, se muito, uma divisão nítida entre o Bem de um lado e o Mal de outro, embora eu também possa observar que ambos os lados usualmente se descrevam como tal. Se, então, eu tentasse descrever o que eu vejo, como se eu fosse uma câmera impessoal, eu não produziria uma Busca, mas um documento “naturalista”.

Ambos os extremos, com efeito, falsificam a vida. Existem Buscas medievais que merecem a crítica feita por Erich Auerbach em seu livro *Mímesis*:

O mundo das provas de cavalaria é um mundo de aventura. Ele contém apenas uma série praticamente ininterrupta de aventuras; mais especificamente, não contém nada além dos requisitos da aventura... Com exceção de feitos de armas e de amor, nada acontece no mundo cortês – e até mesmo esses dois são de um tipo especial: eles não são eventos ou sentimentos que podem estar ausentes por um tempo; eles estão permanentemente ligados com a figura do cavaleiro perfeito, são parte de sua definição, de modo que ele não pode, por um momento, ficar sem aventuras em armas, nem por um momento sem uma relação amorosa... Suas proezas são feitos de armas, não a “guerra”, pois eles são feitos alcançados ao acaso, que não se encaixam em qualquer padrão intencionalmente político.

E há “suspenses” contemporâneos nos quais a identificação do herói e do vilão com políticos da mesma época é desanimadoramente óbvia. Por outro lado, há romances naturalistas nos quais as personagens são meros fantoches do Destino, ou antes, do autor que, a partir de um misterioso ponto de liberdade, contempla os trabalhos do Destino.

Se, como eu acredito, Tolkien teve sucesso maior que qualquer escritor anterior em seu gênero no uso das propriedades tradicionais da Busca – a jornada heroica, o objeto mágico, o conflito entre o Bem e o Mal –, satisfazendo, ao mesmo tempo, nosso senso de realidade histórica e social, deveria ser possível mostrar como ele teve sucesso. A princípio, nenhum escritor anterior, que eu saiba, criou um mundo imaginário e uma história fictícia em tantos detalhes. Quando o leitor termina a trilogia, incluindo os apêndices de seu volume final, ele sabe tanto sobre a Terra-média de Tolkien, sua paisagem, sua fauna e flora, seus povos, suas línguas, sua história, seus hábitos culturais, quanto, fora de seu campo especializado, ele sabe sobre o mundo real.

O mundo de Tolkien pode não ser o mesmo que o nosso: ele inclui, por exemplo, elfos, seres que conhecem o bem e o mal, mas não decaíram, e, apesar de não serem fisicamente indestrutíveis, não sofrem morte natural. Ele é afligido por Sauron, uma encarnação do mal ab-

soluto, e criaturas como Laracna, a aranha monstro, ou os *orcs* que são corrompidos além da esperança de redenção. Mas esse é um mundo de leis inteligíveis, não de mero desejo; o sentido de credibilidade do leitor não é nunca violado.

Até mesmo o Um Anel, a arma física e psicológica que corrompe qualquer um que ouse utilizá-la, é uma hipótese perfeitamente plausível, a partir da qual segue logicamente a obrigação política de destruí-lo, que motiva a busca de Frodo.

Apresentar o conflito entre o Bem e o Mal como uma guerra da qual o lado bom é definitivamente vitorioso é uma empreitada delicada. Nossa experiência histórica nos conta que o poder físico e, em larga medida, o poder mental são moralmente neutros e efetivamente reais: guerras são vencidas pelo lado mais forte, justa ou injustamente. Ao mesmo tempo, a maior parte de nós acredita que a essência do bem é amor e liberdade, de modo que o Bem não pode se impor pela força sem deixar de ser bom.

As batalhas no Apocalipse e no *Paraíso perdido*, por exemplo, são difíceis de engolir, por causa da associação de duas noções incompatíveis de deidade, de um Deus do Amor que cria seres livres que podem rejeitar seu amor e de um Deus de Poder Absoluto, contra quem ninguém pode se opor. Tolkien não é tão grande escritor quanto Milton, mas nesse caso ele teve sucesso onde Milton falhou. Como leitores dos volumes precedentes lembrarão, a situação na Guerra do Anel é a seguinte: o Acaso, ou a Providência, colocou o Anel nas mãos dos representantes do Bem, Elrond, Gandalf, Aragorn. Usando-o, eles poderiam destruir Sauron, a encarnação do mal, mas ao custo de tornarem-se seu sucessor. Se Sauron recupera o Anel, sua vitória será imediata e completa, mas, mesmo sem ele, seu poder é maior do que qualquer um que seus inimigos possam colocar contra ele, de modo que, a menos que Frodo tenha sucesso em destruir o Anel, Sauron deve vencer.

Isto é, o Mal tem toda a vantagem, exceto uma: ele é inferior em imaginação. O Bem pode imaginar a possibilidade de se tornar mal – portanto a recusa de Gandalf e Aragorn a usar o Anel –, mas o Mal, propositalmente escolhido, não pode mais imaginar algo além de si próprio. Sauron não pode imaginar qualquer motivo exceto a vontade

de dominação e medo, de modo que, quando ele descobre que seus inimigos têm o Anel, o pensamento que eles podem tentar destruí-lo nunca entra pela sua cabeça, e seu olho é mantido voltado para Gondor e longe de Mordor e da Montanha da Perdição.

Ademais, seu culto ao poder é acompanhado, como tem que ser, pelo ódio e a ânsia por crueldade: ao saber da tentativa de Saruman de roubar o Anel para si mesmo, Sauron fica tão absorto com raiva que, por dois dias cruciais, ele não presta atenção aos relatos dos espiões das escadas de Cirith Ungol; e quando Pippin é tolo o suficiente para olhar na Palantír de Orthanc, Sauron poderia ter descoberto tudo sobre a Demanda. Porém, seu desejo de capturar Pippin e arrancar a verdade dele o faz perder sua preciosa oportunidade.

As exigências feitas sobre o poder do escritor em um épico tão longo quanto *O senhor dos anéis* são enormes e aumentam enquanto o conto se desenvolve – as batalhas precisam se tornar mais espetaculares, as situações mais críticas, as aventuras mais emocionantes – mas eu só posso dizer que Tolkien se mostrou à altura delas. Nos apêndices, os leitores terão vislumbres aterrorizantes da Primeira e da Segunda Eras. As lendas dessas eras, eu suponho, já estão escritas e eu espero que, tão logo os editores tenham visto *O senhor dos anéis* em edição de bolso, eles não manterão o crescente exército de fãs do Sr. Tolkien esperando por muito tempo.

* O Sr. Auden é autor de “Nones” e “The Shield of Achilles” entre outros volumes de poesia.

Oh, Aqueles horríveis orcs!, por Edmund Wilson

14 de abril de 1956

Em 1937, Dr. J. R. R. Tolkien, um membro de Oxford, publicou um livro para crianças chamado *O hobbit*, que teve um imenso sucesso. Os hobbits são uma raça não muito humana que habita um país imaginário chamado Condado e que combina características de certos

animais ingleses – eles vivem em tocas como coelhos e texugos – com os traços dos moradores do campo ingleses, abrangendo do rústico ao afetado (o nome parece um engavetamento de *rabbit* e Hobbs). Eles têm elfos, *trolls*, e anões como vizinhos, e são associados a um mágico chamado Gandolph [sic] e uma repugnante criatura aquática chamada Gollum. Dr. Tolkien ficou interessado em seu país de contos de fadas e partiu de sua pequena história para um longo romance, que apareceu, sob o título geral de *O senhor dos anéis*, em três volumes: “A sociedade do Anel”, “As duas torres” e “O retorno do rei”. Todos os volumes são acompanhados por mapas, e o Dr. Tolkien, que é um filólogo, professor no Merton College de Língua e Literatura Inglesa, equipou o último volume com um aparato acadêmico de apêndices, explicando os alfabetos e gramáticas de várias línguas faladas por suas personagens, e dando genealogias completas e tabelas de cronologia histórica. Dr. Tolkien anunciou que esta sequência – a continuação hipertrófica para *O hobbit* – é destinada para adultos, em vez de crianças, e ela tem tido uma retumbante recepção nas mãos de um número de críticos que são, certamente, crescidos em idade. Richard Hughes, por exemplo, escreveu que nada em tal escala tinha sido tentado desde *The Faerie Queen*, e que “por extensão de imaginação, ela quase ultrapassa o paralelo”.

“É estranho, você sabe,” diz Naomi Mitchison, “que alguém leve isso tão a sério quanto Malory”. E C. S. Lewis, também de Oxford, é capaz de superar a todos: “Se Ariosto”, ele retumbantemente escreve, “rivaliza-o em invenção (de fato, ele não o faz), a ele faltaria ainda sua seriedade heroica”. Nem a América ficou para trás. No *The Saturday Review of Literature*, um Louis J. Halle, autor de um livro sobre civilização e política externa, responde como se segue a uma senhora, que “baixando”, ele diz, “seu pince-nez” – tinha inquirido o que ele via em Tolkien: “O que, cara senhora, esse mundo inventado tem a ver com o nosso? Você pergunta por seu significado – como você pergunta pelo significado de *A Odisseia*, do *Gênesis*, de *Fausto* – em uma palavra? Em uma palavra, então, seu significado é ‘heroísmo.’ Ele faz o nosso próprio mundo, mais uma vez, heroico. Que significado mais alto que este é para ser encontrado em qualquer literatura?”

Mas se alguém for desses comentários para o próprio livro, é provável que fique decepcionado, surpreso, perplexo. O crítico leu a coisa toda para sua filha de sete anos, que passou por *O hobbit* incontáveis vezes, começando-o novamente no momento em que o tinha terminado, e cujo interesse foi mantido por seus sucessores mais prolixos. É intrigante pensar por que o autor deve ter suposto que estava escrevendo para adultos. Existem, com certeza, alguns detalhes, que são um pouco desagradáveis para um livro infantil, mas exceto quando ele está sendo pedante e também chateando o leitor adulto, há pouco em *O senhor dos anéis* para uma mente acima da cabeça uma criança de sete anos. Ele é essencialmente um livro infantil – um livro infantil que, de algum modo, saiu do controle. Desde então, em vez de direcioná-lo ao mercado “juvenil”, o autor foi autoindulgente, desenvolvendo a fantasia por sua própria conta; e neste ponto deve ser dito, antes de enfatizar suas inadequações como literatura, que o Dr. Tolkien faz poucas reivindicações para seu romance de fadas. Em uma declaração preparada por seus editores, ele explicou que começou a se divertir, como um jogo filológico: a invenção de línguas é o fundamento. As “histórias” eram feitas mais para prover um mundo para as línguas do que o contrário. “Eu preferiria escrever em ‘élfico’.” Ele omitiu, ele diz, no livro impresso, uma boa quantidade da parte filológica;

mas há uma grande quantidade de matéria linguística [...] incluída ou mitologicamente expressa no livro. Ele é para mim, de qualquer modo, amplamente um ensaio sobre “estética linguística”, como eu, às vezes, digo às pessoas que me perguntam “sobre o que é tudo isso”. [...] Ele não é “sobre” qualquer coisa além dele mesmo. Certamente, ele não tem intenções alegóricas, gerais, particulares ou tópicas, morais, religiosas ou políticas.

Uma história de fadas superdesenvolvida, uma curiosidade filológica – isso é, então, o que *O senhor dos anéis* realmente é. O caráter pretensioso é tudo da parte dos apaixonados admiradores do Dr. Tolkien, e são essas pretensões que eu atacaria aqui.

O mais ilustre dos admiradores de Tolkien e o mais notável de seus defensores tem sido W. H. Auden. Que Auden é um mestre do verso

em língua inglesa e um bem equipado crítico de versos, ninguém, como dizem, discutirá. É signficante, então, que ele comente sobre a má qualidade dos versos de Tolkien – há uma grande quantidade de poesia em *O senhor dos anéis*. O Sr. Auden é aparentemente insensível – pela falta de interesse em outro departamento – para o fato de que a prosa de Tolkien é tão ruim quanto. Prosa e verso estão no mesmo nível de amorismo professoral. O que eu acredito enganou o Sr. Auden é sua preocupação especial com o tema da Busca. Ele escreveu um livro sobre a literatura de Busca; ele experimentou o tema ele mesmo em uma notável sequência de sonetos; e é esperado que ele faça algo com isso ou até mesmo em uma escala maior. Entretanto – como às vezes acontece com trabalhos que caem no interesse de alguém – ele sem dúvida supervaloriza tanto *O senhor dos anéis*, porque ele lê nessa obra algo que ele pretenderia fazer por si mesmo. É realmente o conto de uma Busca, mas, para este crítico, uma busca extremamente ingrata. O herói não tem tentações sérias; não é atraído por encantamentos traiçoeiros, é desorientado por poucos problemas.

O que nós temos é um simples confronto – mais ou menos nos termos do tradicional melodrama britânico – das Forças do Mal com as Forças do Bem, o vilão distante e hostil com o pequeno e corajoso herói local. Há traços de imaginação: os antigos espíritos das árvores, os *Ents*, com seus olhos profundos, barbas cheias de galhos, vozes rumorejantes; os elfos, cuja nobreza e beleza são indefníveis e não completamente humanas. Mas, mesmo esses traços são desajeitadamente manejados. Nunca há muito desenvolvimento nos episódios; você simplesmente continua pegando mais da mesma coisa.

O Dr. Tolkien tem pouca habilidade na narrativa e nenhum instinto para a forma literária. As personagens falam uma linguagem de livros de histórias que podem ter saído de Howard Pyle, e como personalidades elas não se impõe. Ao fim do romance, eu ainda não tenho um conceito do mago Gandolph [sic], que é uma figura central, nunca sendo capaz de visualizá-lo como por inteiro. Ora, a maior parte das caracterizações, como Dr. Tolkien é capaz de conceber, são perfeitamente estereotipadas: Frodo, o bom e pequeno homem inglês; Samwise, seu servo fiel como um cachorro, que

fala como classe baixa e respeitosa, e nunca abandona seu mestre. Essas personagens, que não são personagens, são envolvidas em intermináveis aventuras, cuja pobreza de invenção nelas mostrada é, parece a mim, quase patética.

As Forças do Mal estão se aproximando da terra em que os hobbits, os elfos, os *ents* e os outros Povos Bons vivem, e eles têm que se unir para salvá-la. O herói é um hobbit chamado Frodo, que tomou posse de um anel, que Sauron (essa sugestão erudita a répteis – isso não lhe dá arrepios?), o Rei dos Inimigos, quer. Apesar da negação do autor, a luta pelo anel não parece ter uma importância maior. Esse anel, se alguém continua a carregá-lo, confere poderes especiais sobre esse alguém, mas sente-se que ele se torna cada vez mais pesado; ele manifesta uma influência sinistra sobre o outro, que ele tem de suportar a si mesmo para resistir. O problema é Frodo se ver livre dele, antes que ele sucumba a sua influência.

Agora, esta situação realmente cria interesse; realmente parece ter possibilidades? Espera-se ansiosamente por um estranho dilema, um novo tipo de escapada por um fio, no qual Frodo, no reino do Inimigo, vai se encontrar meio seduzido a assumir o ponto de vista do inimigo, de modo que o reino de sombras e horrores chegarão a lhe parecer um lugar plausível e agradável, já que ele está dentro desse reino e é forte o poder do anel; e ele por pouco escapa do perigo de se tornar um monstro. Mas esses bichos-papões não são magnéticos; eles são débeis e muito enfadonhos; não se sente que eles tenham qualquer poder real. Os Povos Bons simplesmente dizem “Buu!” para eles. Existem Cavaleiros Negros, de quem todos tem medo, mas que nunca veem nada além de espectros. Há terríveis aves pairando – pense nisso, horríveis aves de rapina! Há *orcs* nojentos como ogros, que, entretanto, raramente chegam ao ponto de cometer qualquer ato abertamente. Há uma aranha fêmea gigante – uma terrível, rastejante e arrepiante aranha! – que vive em uma caverna escura e come pessoas. O que sentimos falta em todos esses terrores é qualquer traço de realidade concreta. O sobrenatural, para ser efetivo, deve receber algum tipo de solidez, uma presença real, características reconhecíveis – como em Gulliver, como em Gogol, como em Poe; não

como aqueles horrores fantasmáticos de Algernon Blackwood, que se mostram tão frustrantes depois da substancialidade das paisagens de livros de viagem, nos quais ele os evoca.

Os horrores de Tolkien são semelhantes em sua falta de contato real com suas vítimas, que se dispõe deles como fazemos com os horrores dos sonhos, simplesmente empurrando-os e soprando-os para longe. O mesmo para Sauron, o governante de Mordor (seu próprio nome não tem um som arrepiante?), que concentra em sua pessoa tudo o que está ameaçando o Condado, a sua construção atravessa os três volumes. Ele faz sua primeira, e bem promissora, aparição como um terrível e amarelo olho de fogo visto em um espelho d'água. Mas isso é o mais longe que chegamos. Uma vez que o reino de Sauron é invadido, nós pensamos que vamos encontrá-lo; mas ele ainda permanece como nada além de um olho em chamas, inspecionando tudo o que acontece a partir da janela da remota torre negra. Isso pode, obviamente, ser efetivo; mas realmente não é; nós nunca sentimos o poder de Sauron. E o clímax, pelo qual nós temos sido instigados por exatamente 999 páginas grandes com letras pequenas, quando chega, mostra-se extremamente plano. O anel é, por fim, perdido por ser jogado em uma cratera de fogo, e o reino de Sauron “tomba” em um terremoto breve e banal, que põe fogo e queima tudo e assim livra o autor de contar o que exatamente havia de tão terrível lá. Frodo chega ao fim de sua demanda, mas o leitor permanece intocado pelas feridas e fadigas de sua jornada. Uma impotência de imaginação parece a mim extrair a seiva de toda a história. As guerras nunca são dinâmicas; as provações não dão a noção de esforço; as belas damas não provocariam uma palpitação; os horrores não machucariam uma mosca.

Agora, como é que esses longos volumes, que parecem a este crítico só uma embromação, evocaram tanto respeito como daqueles acima? A resposta é, eu acredito, que certas pessoas – especialmente, talvez, na Grã Bretanha – têm um longo apetite por lixo juvenil. Eles não aceitariam lixo adulto, mas, confrontados com o artigo pré-adolescente, eles retrocedam à fase mental de se encantarem por *Elsie Dinsmore and Little Lord Fauntleroy* e que parece ter feito de Billy Bunter, na Inglaterra, quase uma figura nacional. Você pode ver isso no tom em

que eles caem quando falam sobre Tolkien: eles babam, eles gritam, eles fazem festa; eles vão além sobre Malory e Spenser – ambos que tem uma graça e uma distinção que Tolkien jamais tocou.

Quanto a mim, se devemos ler sobre mundos imaginários, dê-me o *Poictesme* de James Branch Cabell. Ele, pelo menos, escreve para pessoas crescidas, e ele não apresenta o drama da vida como uma luta final entre Povos Bons e Goblins. Ele pode cobrir mais terreno em um episódio, que se mantém por apenas três páginas, do que Tolkien é capaz de em um de seus capítulos de vinte páginas, e ele pode criar uma impressão mais inquietante pela referência a alguma coisa do que Tolkien jamais descreveu por meio de toda sua demonologia.

Por que demoraram tanto?, por Bryan Appleyard

8 de abril de 2007

Trinta anos após sua morte, Tolkien produziu um romance novo em folha – com uma pequena ajuda de seu filho. Esse grande mito pode trazer os leitores de volta para a Terra-média?

Assim é como Adam, neto de Tolkien, coloca a “versão do diretor” de *Os filhos de Húrin* – embora eu não esteja certo se o diretor em questão é o pai ou o filho.

Porém, o caso é como o livro levantou pontos para uma das estranhezas mais reveladoras da obra de Tolkien. Ele não é, fundamentalmente, um romancista; como UM Wilson sugeriu, não é realmente um escritor. A tarefa que ele se propôs era criar o mundo, Terra-média, que precedeu o nosso. Ele fez isso por meio de mapas, etimologias, espécies inventadas – principalmente elfos e *orcs* – e genealogias vastas e frequentemente indecifráveis. Dessa montanha de invenções curiosas surgiram os livros. Mas eles eram sempre somente fragmentos de um todo. Ao ler Tolkien, estamos perpetuamente conscientes da vasta história de fundo, que provavelmente nunca será completamente conhecida, porque em sua totalidade ela residia

somente na cabeça de Tolkien. Os romances, em outras palavras, eram produtos secundários de um projeto muito maior.

A acusação de Wilson de que Tolkien não era realmente um escritor horrorizará milhões, mas ele tinha uma razão. O estilo de Tolkien – na verdade, toda sua abordagem – era derivada de poemas narrativos ingleses como *Beowulf* e *Gawain e o Cavaleiro Verde*, das sagas nórdicas e, especialmente no caso desse último livro, de Wagner. Esses são contos de heroísmo e magia, de valores absolutos, de coisas extremas. A abordagem óbvia para um escritor contemporâneo que deseja recuperar essas formas é atualizar seu estilo e, talvez, colocá-las em um contexto contemporâneo. Isso definitivamente não é o que Tolkien se pôs a fazer. Ele quis recriar seu mundo e sua linguagem, somente um pouco ajustados aos ouvidos modernos. Uma frase do primeiro parágrafo de *Os filhos de Húrin* expressa a questão: “Sua filha Gloreghel casou-se com Haldir, filho de Halmir, senhor dos homens de Brethil; e, na mesma festa, seu filho Galdor, o Alto, casou-se com Hareth, a filha de Halmir”.

Isso é uma escrita terrivelmente arcaizante.

A mente moderna está claramente sendo arrastada pelo cangote para longe de sua zona de conforto literário. O apontamento de Wilson era que, tendo feito esse gesto, o interesse de Tolkien em estilo terminou. Ele o compara a Iris Murdoch: “Realmente, Murdoch e Tolkien têm isso em comum, embora eles dificilmente possam ser diferentes em outros aspectos: como Murdoch, Tolkien não se preocupa de maneira nenhuma com ‘estilo’, apenas sobrecarregando, quando *O senhor dos anéis* está em questão, com sua prosa inferior a de William Morris”.

Isso é precisamente correto. Anos atrás, eu desisti de *O senhor dos anéis* e de *O hobbit* precisamente porque a prosa parecia completamente superficial, sem nenhuma das tendências mais profundas que fazem uma escrita boa ou excelente. Minha fome infantil por fantasia foi satisfeita pela imaginação, elegância e poder da maravilhosa sequência de romances *The Once and Future King* de T. H. White. Depois disso, Tolkien parecia banal e frequentemente afetado, de um modo arrogante e presunçoso. Eu era inteiramente simpático

com a observação de Hugo Dyson, ao ouvir a leitura de Tolkien de *O senhor dos anéis*: “Não outro maldito elfo”.

Isso dito, *Os filhos de Húrin* é outra empreitada enfadonha. Eu não desisti dele porque um modo intenso e muito adulto o salva das falhas de seus outros trabalhos. A prosa é ainda mais gestual que profunda, mas há um sentimento real de alta seriedade. Não é uma história de crianças, como *O hobbit*, e é muito mais sombrio que *O senhor dos anéis*. Esse é o modo wagneriano de Tolkien. De fato, é possível dizer que esse é o verdadeiro Tolkien. A popularidade de seus outros trabalhos pode bem tê-lo distraído da seriedade e intensidade de sua visão da Terra-média. Ele era um católico devoto, e apesar de o cristianismo não estar explicitamente presente, há um desdobramento dramático de história e salvação por meio do seu trabalho. Esse é o homem que significa o que diz. Mas por quê? O que tudo isso significa?

A primeira e mais óbvia pergunta a fazer é sobre o contexto. A Terra-média nasceu nos dias escuros da Primeira Guerra Mundial, e *O senhor dos anéis* foi escrito durante a Segunda e o período que se seguiu. Seria absurdo ver os senhores do mal Morgoth e Sauron como o Kaiser e Hitler; de fato, Tolkien sempre negou qualquer intenção alegórica. Apesar disso, seus sonhos com a antiguidade, batalhas épicas entre o bem e o mal parecem um modo de tentar atribuir um sentido para a carnificina global e sem sentido do século XX.

Há ainda outro entrelaçamento a isso. Tolkien é visto convencionalmente como uma figura antimodernista. Ele tinha aversão à tecnologia, e sua busca pelo antigo parece ecoar aquela dos Pré-Rafaelitas e do fantasista gótico Augustus Pugin, arquiteto do Palácio de Westminster.

Isso pode ser visto como escapismo, uma rejeição do engajamento modernista com o presente e o futuro, mas eu não estou certo de que isso seja muito justo. Compare, por exemplo, o projeto de Tolkien com dois dos maiores trabalhos da literatura modernista. O *Ulisses* de James Joyce conta a história da vida comum de um dia em Dublin, como uma recapitulação da lenda do herói grego viajante. *The Waste Land* de T. S. Eliot é um panorama mitológico do presente, tudo é assombrado pelo espectro do colapso mental.

Em outras palavras, embora completamente diferentes (e artistas muito maiores), esses escritores estavam fazendo algo similar a Tolkien: tentando lançar uma luz sobre o presente pela adaptação de contos e mitologias do passado. O projeto de Tolkien era, realmente, mais do que simples escapismo – seu passado era, no fim das contas, inteiramente sua própria invenção –, mas isso não diminui seu significado como sintoma da condição moderna.

De fato, em vista das vendas e do impacto cultural global dos contos da Terra-média de Tolkien, seria insano tentar diminuir sua significância. Estes livros tem um pleno apelo aos sentidos contemporâneos. Há uma necessidade, não de fantasia, exatamente – ambos, Christopher e Lee concordam que eles não querem que Tolkien seja confortavelmente confinado ao gênero Fantasia –, mas por histórias que pareçam melhores, mais grandiosas, maiores e mais estranhas que as narrativas insípidas do mero presente.

Quando *O senhor dos anéis* estava no meio de sua ascensão nas listas de *best-sellers* globais, o jogo de tabuleiro *Dungeons & Dragons*, vendido pela primeira vez em 1974, estava varrendo os quartos fétidos de estudantes. Hoje, seriam os jogos de computador igualmente fantásticos como *World of Warcraft*. A mágica, em uma era de descrença, resiste em curiosas frestas da contemporaneidade.

Além disso, tanto os filmes *Star Wars* quanto os livros *Harry Potter* confirmam o anseio contemporâneo pela narrativa maravilhosa e mágica. Glaurung, o dragão, soa notavelmente como Jabba, o Hutt, e a espada falante de Túrin poderia pertencer a Harry. Parece haver uma necessidade, em todas as culturas modernas, da história que transcende tempo e espaço, que, escapando das particularidades e compromissos com o presente, se dirige às questões fundamentais da vida. Se o afetado Tolkien levanta seus olhos para além do mundano, com sua impetuosa prosa gestual e mitologias selvagens, então quem sou eu para reclamar? De qualquer forma, como um livro, não como um fragmento de um projeto, *Os filhos de Húrin*, em sua própria maluquice, mas também com seu modo terrivelmente inspirador, funciona.

Seis mil anos antes de Bilbo Bolseiro encontrar o anel de Sauron, Túrin e Nienor geraram Húrin, chamado de o Imperturbável, senhor

de Dor-lómin, marido de Morwen. Túrin travou guerra contra Morgoth e matou Glaurung, o primeiro dos dragões de Morgoth. Mas...

Não, acho melhor não continuar. A ação de *Os filhos de Húrin* de Tolkien é de emocionar e intrigar milhões. Ele teve uma impressão inicial de quinhentos mil exemplares no mundo todo, mas isso será só o começo. *O senhor dos anéis* de Tolkien vendeu cem milhões de cópias – cinquenta milhões desde o lançamento dos filmes de Peter Jackson. Outras cinquenta milhões de cópias de outros livros do autor, *O hobbit* em primeiro lugar, também foram vendidas. É seguro dizer que o “grande conto” de Túrin é sobre tornar-se um mito global.

O livro foi recuperado pelo filho de Tolkien, Christopher, a partir de variados escritos de seu pai. Ele foi começado em 1918, mas nunca formalmente organizado em um romance. Christopher fez isso agora, usando, como é dito, apenas as palavras de seu pai, com poucas mudanças gramaticais. Teoricamente, isso levanta a possibilidade de recuperação de outros grandes contos desse período – A Queda de Gondolin, Beren e Lúthien foram sugeridos, e A Balada de Leithian –, mas, na prática, nenhum destes parecem estar no estado completo, embora disperso, de *Os filhos de Húrin*. Esse será provavelmente o último conto acabado de Tolkien.

A escolha do tempo certo é significativa. Os filmes fundamentalmente mudaram o estatuto dos livros. Como Alan Lee, o ilustrador de *Os filhos de Húrin* e ganhador do Oscar de diretor de arte dos três filmes, contou-me, há algo literal sobre o filme. Ao projetar para Jackson, ele se encontrou tendo que dar forma a cada detalhe. Considerando o que Tolkien pode esboçar em uma página de prosa, a audiência do cinema moderno quer a coisa toda na tela. Além disso, uma geração de fãs de *O senhor dos anéis* foi criada – mas não necessariamente de leitores de Tolkien. A ênfase mudou-se dos livros.

Isso parece, pelo menos em parte, explicar a escolha da época de lançamento de *Os filhos de Húrin*. Christopher falou pela primeira vez sobre o livro a David Brawn, diretor de publicações da HarperCollins, cerca de dois anos atrás, quando a agitação do filme estava pronta para acabar. Isso era, acredita Brawn, uma clara tentativa de tentar trazer de volta o trabalho de seu pai para a página impressa. E, realmente,

para Lee, essa foi uma chance de escapar do literalismo dos filmes e voltar para seu estilo sentimental, sugestivo e típico dos contos de fadas ingleses.

Entretanto, uma nova obra póstuma de Tolkien é um risco. Em 1977, a publicação de *O Silmarillion* foi criticada porque incluía intercalações de Christopher. A exortação era de que os bens estavam extrapolando o legado. Ele foi difamado como “a venda de um milhão”. A insinuação era que Tolkien estava se tornando uma marca em vez de um autor, um processo certamente acelerado pelos filmes. Por outro lado, esse é o trabalho dos agentes literários, encontrar bom material não publicado. Se Christopher não fez, realmente, mais do que organizar uma história coerente a partir da prosa de seu pai, eu não vejo muito problema. Ele fez apenas o que seu pai pretendia.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
Papel: Offset 75 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
1ª edição: 2012

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi

