

Cristina Casagrande
Diego Genu Klautau
Maria Zilda da Cunha
(Orgs.)

A Subscrição de Mundos

Estudos sobre a literatura
de J.R.R. Tolkien



*Cristina Casagrande
Diego Genu Klautau
Maria Zilda da Cunha
(Orgs.)*

A Subscrição de Mundos

*Estudos sobre a literatura
de J.R.R. Tolkien*

USP



fflch



São Paulo
2019

Cristina Casagrande
Diego Genu Klautau
Maria Zilda da Cunha
(Orgs.)

A Subscrição de Mundos

*Estudos sobre a literatura
de J.R.R. Tolkien*

E-book — Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV/PPGECLLP/FFLCH/USP).

Trabalho técnico: Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP/FFLCH/USP)

FFLCH/USP

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandes

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Vice-Chefe: Adma Fadul Muhana

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Coordenadora: Fabiana Carelli

Suplente: Emerson Inácio

CENTRO DE ESTUDOS DAS LITERATURAS E CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Diretora: Fabiana Carelli

Vice-Diretora: Maria Zilda da Cunha

Secretaria: Giovanna Usai; Marinês Mendes

CONSELHO EDITORIAL

Cristiano Camilo Lopes (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)

Euclides Lins (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria dos Prazeres Santos Mendes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Lígia Regina Máximo Cavalari Menna (Universidade Paulista)

Maria de Lourdes Guimarães (Universidade de São Paulo, Brasil)

Sandra Trabucco Valenzuela (Universidade Anhembí Morumbi)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Giovanna Usai

DIAGRAMAÇÃO E ARTE

Luma Cecília Costa (ilustração da capa)

Paulo César Ribeiro Filho (projeto gráfico)

Copyright© 2019 PPGECLLP/DLCV/FFLCH/USP

Autorizada a sua reprodução total ou parcial para quaisquer fins acadêmico-científicos, desde que citada a fonte.

A responsabilidade pela utilização de imagens é inteiramente dos autores presentes nesta antologia.

Disponível em

<http://celp.fflch.usp.br/>

<http://estudoscomparados.fflch.usp.br/>

<http://www.sibi.usp.br/>

As páginas em branco foram retiradas para melhor fluência da leitura em meio eletrônico.

Catálogo na Publicação (CIP)

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

S941 A subcriação de mundos [recurso eletrônico] : estudos sobre a literatura de J.R.R. Tolkien / Organizadores: Cristina Casagrande, Diego Genu Klautau, Maria Zilda da Cunha. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2019. 3.133 Kb ; PDF.

ISBN 978-85-7506-375-0

DOI 10.11606/9788575063750

1. Literatura inglesa – crítica e interpretação. 2. Ficção (gênero) – história e crítica. I. Casagrande, Cristina, coord.. II. Klautau, Diego Genu, coord. III. Cunha, Maria Zilda da, coord. IV. Tolkien, J. R. R. 1892-1973 (John Ronald Reuel).

CDD 823

Agradecimentos

Este livro não seria possível sem a imensa generosidade e a paciência de muitas pessoas envolvidas neste projeto — todos voluntários, impulsionados pela alegria de fomentar os estudos tolkienianos no País em um nível acadêmico.

Aos nossos familiares, Peri, Francisco, Fabiana, Diana e Clarice, por todo o amor, paciência e compreensão pelo tempo despendido por nós com esta publicação.

À Maria Zilda da Cunha, coordenadora do projeto, que nos apoiou e nos incentivou desmedidamente e que nos presenteia com o seu posfácio eucatastrófico.

Ao Samuel Coto, gerente editorial da HarperCollins Brasil, que prefacia o nosso livro, dando o seu incansável suporte aos estudos tolkienianos na Universidade de São Paulo e demais espaços acadêmicos no Brasil.

Aos autores convidados, que gentilmente se dispuseram a pensar, escrever, revisar e editar cada linha de seus artigos-capítulos conosco, emprestando cada qual os seus imensos talento e tempo:

Aline Aparecida Gorski Seisdedos;
Ana Carolina Pais;
Camila Pimentel de Menezes;
Cido Rossi e Stéfano Stainle;
Fernanda Correia;
Franz Eduardo Brehme Arredondo e Carlos Eduardo do Nascimento;
Guilherme Mazzafera S. Vilhena;
Mauricio Avoletta Junior;
Solange Peixe Pinheiro de Carvalho.

À Luma Cecília Costa, que com seu dom élfico nos presenteou com a imagem da capa do livro.

Ao Paulo Cesar Ribeiro Filho, que generosamente fez todo o projeto gráfico deste livro.

Aos dedicados e solícitos revisores: Solange Peixe Pinheiro de Carvalho, Eduardo Boheme, Guilherme Mazzafera, Adriana Araldo, Regina Ruiz, Lígia Menna e Brunna Prado (prefácio).

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para que este sonho acontecesse, nosso muito obrigado.

Prof. Dr. Diego Klautau
Profa. Ma. Cristina Casagrande

Nota dos editores

Esta publicação começou a ser produzida em setembro de 2018, em um momento em que a HarperCollins Brasil passou a ser responsável pelas novas edições brasileiras das obras de J.R.R. Tolkien. Esta edição, portanto, conta com uma bibliografia tanto das editoras Martins Fontes (WMF e selo Martins), antigas responsáveis pelas publicações do autor, quanto da HarperCollins Brasil.

Desse modo, foram aceitas as diferentes propostas de grafia para os seguintes pares de traduções: orc(s) ou orque(s); troll(s) ou trol(s); anões ou anãos; goblin(s) ou gobelim(ns).

Sumário

Apresentação	08
Prefácio <i>Samuel Coto</i>	12
Tolkien e suas referências <i>Diego Genu Klautau</i>	15
<i>O Silmarillion</i> : a biografia de uma obra <i>Fernanda da Cunha Correia</i>	55
A resignificação e o consumo em <i>O Senhor dos Anéis</i> <i>Aline Aparecida Gorski Seisdedos</i>	82
A simbologia do corpo feminino na literatura fantástica: Tolkien e Martin <i>Ana Paula Pais</i>	107
Wystan Hugh Auden, leitor de Tolkien: demanda heroica, realismo e imaginação <i>Guilherme Mazzafera S. Vilhena</i>	135
Escolha lexical e expressividade estilística em <i>The Lord of the Rings</i> <i>Solange Peixe Pinheiro de Carvalho</i>	163
O autoexílio de Túrin Turambar e o pluralismo jurídico comunitário-participativo <i>Franz Eduardo Brehme Arredondo</i> <i>Carlos Eduardo do Nascimento</i>	193
O sentido do sofrimento em <i>O Senhor dos Anéis</i> : uma introdução <i>Camila Pimentel de Menezes</i>	239
Os Vestígios da Trindade em <i>O Silmarillion</i> <i>Maurício Avoletta Júnior</i>	271
A composição narrativa nas obras tolkenianas <i>Cido Rossi</i> <i>Stéfano Stainle</i>	290
O feminino em Tolkien <i>Cristina Casagrande</i>	303
Posfácio <i>Maria Zilda da Cunha</i>	339

Apresentação

Mae govannen!

Os sábios e humildes da Terra-média costumam dizer que é perigoso pisar na Estrada sem controlar os próprios pés: não há como saber aonde se pode ser impelido. Nós resolvemos arriscar. Entre agosto e setembro de 2018 ocorreu o curso de difusão “A Subcriação de Mundos – estudos sobre a literatura de J.R.R. Tolkien”, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob a coordenação da Professora Dr.^a Maria Zilda da Cunha. Nesse curso — o primeiro sobre Tolkien em ambiente formalmente universitário no Brasil — pesquisadores, acadêmicos, jornalistas, professores do ensino básico e superior, estudantes de diferentes cursos e leitores em geral se reuniram durante alguns sábados para aprofundar os estudos na obra do escritor inglês.

Dessa reunião de pessoas com interesses e formações plurais, ou povos de terras distantes, numa expressão tipicamente tolkieniana, consolidou-se uma troca de intuições, experiências, pesquisas e hipóteses. Artigos, monografias e dissertações foram apresentados no desenrolar do ano e, lentamente, o desejo de continuar a conversa foi se fortalecendo ao ponto de maturar-se em um projeto mais robusto de coletânea entre aqueles que mantinham a chama acesa. Não apenas os professores foram convidados a escrever capítulos neste livro, mas também os estudantes do curso interessados em contribuir de forma contundente. Pode-se dizer que uma estrela brilhou na hora do nosso encontro. O processo de trabalho se iniciou em fins de 2018 e se encerrou em 2019.

Nos países de língua inglesa, onde a obra literária de Tolkien é amplamente presente nos currículos escolares, e nos quais sua produção acadêmica também é leitura obrigatória em ao menos três áreas fundamentais da filologia (Inglês Antigo, Inglês Médio e Linguística Comparada), a estrutura de coletânea sobre o escritor é bastante comum em estudos que tratam do professor de Oxford. Seguem, brevemente, alguns exemplos.

Considerada a primeira coletânea de artigos acadêmicos especificamente sobre *O Senhor dos Anéis*, o *Tolkien Papers*, da Mankato State College (1967), em Minnesota (EUA), foi publicado doze anos após o lançamento do livro *O Retorno do Rei*. Contendo artigos de pesquisadores de dez diferentes universidades americanas, originalmente apresentados no *Tolkien Festival* de 1966, a obra tornou-se referência para estudos posteriores. Tratando de temas como saga e contos de fadas, intencionalidade do autor, a função do herói, os significados da obra, o universo moral da Terra-média, a poesia e a transliteração do élfico, o livro abriu as portas para uma pesquisa mais consistente da produção ficcional de Tolkien.

Em termos de recepção crítica mais ampla, no entanto, a coletânea *Tolkien and the Critics: Essays on J.R.R. Tolkien's "The Lord of the Rings"* (1968), de Neil D. Isaacs e Rose A. Zimbaro, é considerada ainda mais relevante dentre as primeiras lançadas sobre o tema, com o autor ainda vivo. Isso porque leva nomes de peso como C.S. Lewis, W.H. Auden, Edmund Fuller, Marion Zimmer Bradley, entre outros, e porque gerou outros dois volumes, um em 1981 e outro em 2005.

Nesse mesmo sentido, vale mencionar a coletânea *Tolkien the Medievalist* (2003), editado por Jane Chance, professora do Departamento de Inglês da Rice University, no Texas (EUA), que integra a coleção *Routledge Studies in Medieval Religion and Culture*, editada por George Ferzoco (University of Leicester) e Carolyn Muessig (University of Bristol). Esse conjunto de textos se insere no momento do novo interesse pela obra de Tolkien devido ao sucesso das produções cinematográficas

baseadas em *O Senhor dos Anéis*, dirigidas por Peter Jackson. Nesse caso, são artigos de pesquisadores com décadas de experiência, que já podem ser chamados de especialistas em Tolkien, e que transcendem o estudo de apenas um aspecto da obra de Tolkien para dialogar com suas referências históricas, mitológicas, culturais, filosóficas, teológicas, linguísticas, folclóricas, iconográficas e antropológicas.

Em âmbito nacional, a primeira coletânea de artigos acadêmicos sobre o *legendarium*, *O Evangelho da Terra-média: leituras teológico-literárias da obra de J.R.R. Tolkien*, foi publicada em 2011 com organização do Professor Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho, da PUC de Minas Gerais, contendo artigos de cinco autores de diferentes universidades brasileiras, cujas pesquisas em diversos programas de pós-graduação versaram sobre os escritos tolkienianos. O livro aborda como as heranças mitológicas, bíblicas, teológicas, filosóficas, históricas e linguísticas interagem na elaboração da literatura de Tolkien, enfatizando o elemento religioso do cristianismo como componente irredutível para a compreensão do universo subcriado pelo filólogo inglês.

Merece destaque uma produção não acadêmica, mas com uma grande referência no Brasil, o livro *Senhoras dos Anéis* (2005), organizado por Rosana Rios e com prefácio de Ronald Kyrmse, que conta com 21 autoras e dois autores dissertando sobre as figuras femininas do legendário de J.R.R. Tolkien. Em 2015, foi lançada uma coletânea acadêmica com a mesma temática pela Mythopoetic Society, intitulada *Perilous and Fair — Women in the Works and Life of J.R.R. Tolkien*, editada por Jane Brennan Croft e Leslie A. Donovan, com catorze artigos de peso escritos, em sua maioria, por mulheres. Não por acaso, a temática Tolkien e o feminino também aparece em nossa presente coletânea.

Enfim, no livro que apresentamos, nos unimos a essa longa comitiva de coletâneas, oferecendo nossas espadas, arcos e machados como contribuição nessa jornada tão árdua de investigar a vastidão dos escritos de Tolkien. De fato, é o primeiro trabalho conjunto no Brasil com uma pluralidade temática tão

ampla e uma variedade de interesses e áreas que se congregam, oriundas de interesses comuns e de diálogos promovidos pelo curso de difusão ocorrido na USP.

No contexto nacional, nesse momento em que as obras do autor estão sendo retraduzidas e reeditadas, o interesse pela Terra-média renasce. Neste trabalho que entregamos ao público brasileiro, todas as temáticas clássicas dos tolkienistas são abordadas (históricas, mitológicas, filosóficas, teológicas, literárias, linguísticas, iconográficas, antropológicas, entre outras), além das relações com outras produções contemporâneas, sejam em formatos de livros, de produções cinematográficas ou de séries de televisão.

Os autores são profissionais de diferentes áreas, que encontraram no *legendarium* elementos suficientes para produzirem pesquisas teóricas multifacetadas e com rigor e foco necessários para contribuir com a fortuna crítica brasileira sobre Tolkien, que lentamente está sendo reconhecida internacionalmente por diferentes fóruns de discussão e de pesquisa sobre o autor. Diante de tudo que acontece nos dias de hoje, a satisfação de ver este trabalho pronto é a certeza de ter feito tudo que podíamos com o tempo que nos foi dado.

Prof. Dr. Diego Genu Klautau
Profa. Ma. Cristina Casagrande

Prefácio

Samuel Coto

Gosto de comparar a tarefa de conduzir a reedição, retradução e relançamento das obras de J.R.R. Tolkien no Brasil com o complexo trabalho de produção editorial de novas traduções bíblicas. Em ambos os casos, estamos lidando com obras consolidadas; com traduções que já foram lidas, relidas, internalizadas e estabelecidas na memória afetiva de milhões de brasileiros. Também estamos lidando com obras que possuem camadas de significado que raramente são aparentes na primeira lida e que são difíceis de serem compreendidas por inteiro sem o conhecimento dos contextos e intenções por trás de suas publicações. Mais importante, talvez, as duas empreitadas são uma busca por novos legados para textos já conhecidos e amados por muitos.

Em alguns momentos de minha carreira como editor tive a oportunidade de participar de novas traduções da Bíblia protestante. Nesse processo, é prática comum estabelecer um conselho de tradução para ajudar na tomada de decisões centrais, assim como para servir de fórum de debate para questões que requerem aprofundamento. Além de especialistas nas diversas línguas originais que fazem parte do texto canônico, tem se tornado comum incluir nesses conselhos pessoas que chegam a conclusões doutrinárias distintas da tradição protestante, como estudiosos judeus e católicos. Não só porque essas tradições religiosas são peças fundamentais na formação do quebra-cabeça do protestantismo moderno, mas porque a forma distinta de ler e, conseqüentemente, de interpretar os textos sagrados adiciona sabor e profundidade às discussões e decisões.

Além dos aprendizados práticos sobre a estrutura e o encaminhamento de uma tradução complexa e multifacetada,

essas traduções bíblicas me ensinaram algo que considero essencial para o futuro das obras de J.R.R. Tolkien no Brasil: o valor do processo colaborativo na produção criativa. Como resultado direto desse processo em grupo na composição de um texto, no campo de traduções e estudos bíblicos temos hoje no Brasil alguns compilados interessantes de disposições, aprendizados e preferências distintas que se unem para gerar algo complexo e certamente inalcançável se produzido por uma única mente, cujas conclusões tendem a ser, necessariamente, unilaterais.

Em busca de um resultado com profundidade comparável, montamos um conselho de tradução para as novas edições do Professor no Brasil. Trata-se de um grupo de pessoas — reduzido em um primeiro momento, mas que tende a ficar maior com o passar do tempo e o aumento no número de títulos traduzidos — que foram selecionadas por suas reputações e produções como tolkienistas. Como era de se esperar, esse grupo está lentamente forjando sua identidade no fogo natural de expor sua criação a um ambiente que já possuía textos adotados. Não menos importantes que os tradutores, contamos também com diversos estudiosos, alguns dos quais possuem textos nesse compilado, que contribuem diretamente no processo de produção editorial dos livros por meio de consultorias, revisões e preparações dos textos traduzidos.

Há pouco nesta vida que nos rende tanto no longo prazo quanto investir tempo nas pessoas e em suas ideias. Juntar pessoas — essa arte impossível e frequentemente paradoxal de depender das capacidades de outros para alcançar a plenitude — é uma das principais funções do editor. Para Tolkien, formamos um grupo de pessoas com o objetivo estranho de discordar com frequência para assim encontrar algo novo em enredos dissonantes.

Este compilado que você tem em mãos é um análogo desse mesmo processo. A junção de pessoas talentosas, que contribuem individualmente com suas áreas de pesquisa e estudo, é fundamental para criarmos uma nova e mais condizente

narrativa para Tolkien no Brasil. No contexto da cultura popular, temos em nosso país uma percepção sobre o lugar e a importância de Tolkien muito enviesada pelo sucesso dos filmes. Infelizmente, esse sucesso na cultura popular não veio acompanhado de um entendimento por parte da academia brasileira da importância de J.R.R. Tolkien como cânone da literatura inglesa e mundial. Muito mais do que um dos autores mais lidos da História, a obra tolkieniana faz parte do currículo escolar na maior parte dos países de língua inglesa, sendo um instrumento-chave para departamentos de literatura comparada em inúmeras universidades estrangeiras.

Esse anseio pelo entendimento de Tolkien como literatura canônica no Brasil também é uma das razões pelas quais recomeçamos a tradução de seus livros no país. A polêmica inerente de rediscutir termos consolidados nas traduções anteriores expõe de forma contundente a profundidade da discussão linguística e filológica da obra. Ela abre a brecha que muitos estudiosos, como os autores aqui presentes, precisam para inserir conhecimento e instruir uma nova geração de leitores.

Espero que esta seja a primeira de muitas reuniões de brasileiros talentosos e instruídos que amam Tolkien e querem ajudar outras pessoas a entenderem-no e amarem-no também. Espero, igualmente, que este compilado ajude a encontrar e empoderar novas vozes que possam fazer o mesmo. Temos pela frente a aventura fascinante de reinserir Tolkien na cultura brasileira com sua devida importância. É algo para fazermos juntos.

Tolkien e suas referências

Tolkien and his references

Diego Klautau¹

Resumo: Este capítulo apresenta as quatro principais matrizes históricas, mitológicas e literárias do escritor J.R.R. Tolkien, assim como sua perspectiva aristotélico-tomista na metafísica subjacente ao seu mundo ficcional. Com base em suas publicações em filologia, seu ensaio teórico sobre literatura e suas cartas pessoais, é possível verificar correspondências de temas e símbolos de tais matrizes (céltica, germânica, helênica e hebraica) em sua ficção fantástica, da mesma forma que sua estrutura cosmológica e ontológica em consonância com determinada tradição filosófica antiga e medieval. Dessas bases, Tolkien também teceu uma crítica ao pensamento moderno, partindo tanto da metafísica quanto da moralidade, estabelecendo uma reflexão sobre a finalidade da produção ficcional, especialmente o gênero do romance fantástico, recuperando certa filosofia realista, desprezada a partir da modernidade. A divisão do capítulo segue a apresentação das fontes (a matéria), seguida de um estudo de caso com o romance *O Hobbit*, e em seguida as ideias e significados em sua cosmovisão fundada na metafísica e na ética aristotélico-tomista (a forma), com um estudo de caso centrado na narrativa *Ainulindalë*, presente na obra *O Silmarillion*.

Palavras-Chave: Fantasia, cosmovisão, metafísica, ética.

Abstract: This chapter presents the four main historical, mythological and literary matrices of the writer J.R.R. Tolkien, as well as his Aristotelian-Thomist perspective on the metaphysics underlying his fictional world. From his publications in philology, his theoretical essay on literature and his personal letters, it is possible to verify correspondences of themes and symbols of such matrices (Celtic, Germanic, Hellenic and Hebrew) in his fantastic fiction, in the same way as its cosmological and ontological structure in keeping with a certain ancient and medieval philosophical tradition. From these bases, Tolkien also criticised of modern thought,

¹ Doutor em Ciências da Religião pela PUC-SP. E-mail: dklautau@gmail.com

starting from both metaphysics and morality, establishing a reflection on the purpose of fiction writing, especially the genre of the fantastic novel, recovering a certain realistic philosophy despised since modernity. The division of the chapter follows the presentation of the sources (i.e., the matter), followed by a case study of *The Hobbit*, and then the ideas and meanings in his worldview founded on Aristotelian-Thomist metaphysics and ethics (i.e., the form) with a case study focused on the narrative *Ainulindalë*, present in *The Silmarillion*.

Keywords: Fantasy, worldview, metaphysics, ethics.

As fontes (a matéria)

Em 1915², J.R.R. Tolkien escreveu o poema *The lay of Earendel*, em que já constavam a terra imortal Valinor e descrições das duas árvores que iluminavam o mundo. Tais elementos seriam recuperados de forma fundamental em sua produção literária posterior, integrando a ambientação dos romances *O Hobbit* (1937) e *O Senhor dos Anéis* (1954-55). O autor, então com pouco mais de vinte anos, começava sua obra relacionada a um mundo fantástico que, em 1917, nomearia como *The Book of Lost Tales*, no meio da Primeira Guerra Mundial, na qual atuou em campo de batalha como tenente. É interessante notar que a palavra *Earendel* é retirada do poema medieval *Crist*³, escrito em anglo-saxão (*Old English*) e atribuído a Cynewulf (século IX ou X) e foi a base para Eärendil, um personagem central na trama da Primeira Era da Terra-média, citado em *O Senhor dos Anéis*. Assim, podemos afirmar que essa correspondência entre a poesia anglo-saxã e o legendário tolkieniano, se não for a primeira, é uma das mais antigas escritas por Tolkien na relação entre elementos presentes em poemas antigos e medievais e a produção da Terra-média.

² Para todas as informações biográficas e de publicações das obras, utilizamos a biografia de Carpenter (2018).

³ *Eala Earendel engla beorhtast /ofer middangeard monnum sended*. Em português, *Salve, Earendel, mais brilhante dos anjos /sobre a Terra Média mandado aos homens*.

Além do poema *Crist*, a matriz germânica também inclui o poema *Beowulf*, datado do século VIII d.C., cujo estudo *Beowulf: The monsters and the critics* (1936) é uma das mais relevantes produções filológicas de Tolkien. Nesse texto, podemos encontrar as correspondências como o dragão que protege o tesouro que é roubado e se vinga atacando as vilas dos homens, os anéis como símbolos de poder, um tesouro que amaldiçoa quem o possui e as referências a gigantes, *eotenas*, *ylfes* e *orcneas*, palavras do anglo-saxão que servem de base para os elfos e orcs da Terra-média.

As coletâneas das *Eddas*, tanto em prosa (séc. XIII) quanto em verso (séc. XI), cujos documentos escritos são originários da Islândia e fulcrais para a recuperação da mitologia viking, são outra referência essencial para Tolkien. Desde os anos 20, é registrado seu interesse, ainda na universidade de Leeds, em traduzir e estudar os poemas nórdicos, formando o Clube Viking com seus estudantes. Em Oxford, seu primeiro grupo de estudos foi o Coalbiters, ainda no final dos anos 20, cujo objetivo era ler as sagas islandesas, que seria o embrião do grupo Inklings, seu mais importante ponto de contato com C.S. Lewis. Seus estudos e conferências sobre as *Eddas* em Oxford foram fecundos entre os anos 30 e 40, escrevendo ele mesmo uma versão da *Lenda de Sigurd e Gúdrun* (2010), publicada postumamente por seu filho, Christopher. A relevância dos *Eddas* na Terra-média é incontestável, uma vez que são a fonte de nomes como Gandalf, Thorin, Glóin, Gimli, Durin, Fili e Kili, além de também apresentarem o dragão (o temível Fafnir) possuidor de um tesouro amaldiçoado que se inaugura com um anel maldito (o anel de Andvari), trazendo ecos para Smaug, o Magnífico e a maldição do Um Anel de Sauron.

No caso da matriz celta, o primeiro grande estudo de Tolkien é a tradução e as notas do poema *Sir Gawain and the Green Knight*, em 1925, com uma nova edição e revisão de Norman Davis em 1967. Nesse poema do século XIV, a presença da corte arturiana em disputa com Morgana e Bertilak, o cavaleiro verde, evoca o elemento céltico presente na obra *Mabinogion*,

traduzida para o inglês no século XIX, baseado nos livros Branco e Vermelho, cuja história dos heróis celtas Arawn e Pwyll corresponde a cenas de testes no castelo para o herói Dom Galvão, ou Sir Gawain, em sua jornada para defender a honra de Artur e cumprir sua palavra, entre encantamentos, feitiços e ilusões mágicas. Anos mais tarde, em 1953, Tolkien realiza sua conferência *Sir Gawain and the Green Knight* na Universidade de Glasgow, revisando determinados pontos da moralidade do poema em sua tensão entre cristianismo e paganismo. Na mesma década, reconhece a presença céltica em sua própria literatura, citando o *Mabinogion* e admitindo a correspondência entre o galês e as línguas élficas criadas para a Terra-média em sua conferência *English and Welsh*, em 1955, em Oxford.

No início dos anos 30, já em Oxford, escreve *The Lay of Aotrou e Itrou*, com os mesmos elementos de objetos mágicos, pactos com a magia para a manipulação da natureza e contato com o Outro Mundo céltico, sendo a questão do controle da natureza pela magia ou política um elemento central nos romances da Terra-média. Em 1939, em seu célebre ensaio *On Fairy-stories*, cita o povo *Sidhe* e a lenda de *Hy Breasail*, componentes da mitologia celta, e faz referência às viagens de São Brandão, texto medieval irlandês considerado fonte para a recuperação do imaginário celta.

Em meados da década de 1950, escreve *Imram*, palavra que significa “viagem” em irlandês antigo, como uma versão do texto medieval sobre a mesma viagem de São Brandão. Embora no poema medieval seja relatada a presença de uma ilha denominada Paraíso dos pássaros, e estes seriam anjos caídos, mas que não se associaram a Lúcifer em sua rebelião e, apesar de estarem presos ao mundo, receberam a dádiva de cantar a Deus em forma de pássaros.

No poema de Tolkien, a ilha não abriga pássaros, mas uma canção que não é originária de aves, nem de homens e nem de anjos, mas de um terceiro tipo de seres inteligentes (*third fair kindred*), intermediários entre homens e anjos, numa associação

com os elfos de Arda⁴. A própria ilha abençoada dos celtas, Avalon, é uma inspiração evidente para a capital da ilha dos elfos teleri, Avallónë.

A matriz grega é percebida de forma mais explícita em sua teorização sobre os poemas heroicos e a mitologia. Um dos pontos de seu ensaio sobre *Beowulf* é a comparação entre os deuses gregos e os deuses nórdicos, afirmando que estes são aliados dos homens contra o inevitável Ragnarök e o fim do mundo, enquanto aqueles são indiferentes, manipuladores ou mesmo hostis aos homens. A palavra grega *mythopoeia*, que significa “fabricar mitos”, é o título de um poema de Tolkien escrito no início dos anos 30, e podemos encontrar essa palavra tanto em Platão, no livro II da *República*, quanto no capítulo IX na *Poética* de Aristóteles. No poema de Tolkien, existe um diálogo entre o *Philomythus* e o *Misomythus*, entre o que ama e o que odeia os mitos, e a expressão “amante de mitos” (*Philomythos*) é utilizada por Aristóteles logo no primeiro livro de sua *Metafísica*, quando associa a admiração dos amantes de mitos com o mesmo maravilhamento necessário ao amante da sabedoria (*Philosophos*).

A própria palavra *eucatástrofe*, cunhada por Tolkien em seu ensaio *On Fairy-stories*, dialoga também com uma das três características narrativas da tragédia: a catástrofe, segundo o capítulo XI da *Poética* aristotélica, juntamente com a peripécia e o reconhecimento. Para o filósofo grego, a catástrofe (ou acontecimento patético) é uma virada na narrativa que gera sofrimento, um grande pesar ou algo muito doloroso acontece, enquanto para Tolkien a *eucatástrofe* é a bela reviravolta, quando tudo parece terrível e algo surpreendentemente bom acontece que, diferente de uma resolução absurda ou incoerente com o enredo, obedece aos princípios exigidos pela razão humana (os quais Tolkien denomina de *consistência interna de realidade* como requisito para estabelecer a *crença secundária*) na admiração de

⁴ A associação entre os elfos do legendário, o *third fair kindred* e os anjos terrenos no poema *Imram* é analisada por Kocher, em seu capítulo *Seven Leaves*, no livro *Master of Middle-earth: The Fiction of J.R.R. Tolkien* (1977).

uma obra literária. Tais princípios poéticos, segundo vários capítulos (VII, IX, XV e XXVI) da *Poética* aristotélica de necessidade e verossimilhança, remetem aos princípios da lógica e da metafísica segundo essa tradição filosófica, tal como a virtude intelectual do entendimento (*nous*), que trata da apreensão dos primeiros princípios da razão, como o princípio de identidade, de não contradição e do terceiro excluído.

Além disso, no poema *Mythopoeia*⁵ Tolkien faz referência a plantar as sementes de dragão, como Cadmo faz na mitologia grega, para criar guerreiros, numa analogia à criatividade humana, e à feiticeira Circe, que encanta Ulisses e seus homens na *Odisseia* homérica, numa alusão ao poder sedutor e narcótico do materialismo que esquece a capacidade humana de procurar o transcendente. Por fim, há correspondência entre o relato da queda da ilha de Númenor, presente no livro póstumo *O Silmarillion* (1977), e o mito de Atlântida, escrito no diálogo platônico *Timeu*, e que remete ao tema do orgulho, da pretensão de independência do homem diante da necessidade implacável do divino.

No caso da matriz bíblica, a principal correspondência é o relato de criação do universo da Terra-média, descrita em *O Silmarillion* (1977), com o livro do *Gênesis*, que relata a Criação Divina. Em ambos os casos, existe um Criador único, onipotente, que primeiro concebe sua criação e depois a traz à existência a partir de seu próprio poder e a sustenta em sua dinâmica. Essa metafísica revela a correspondência entre os seres intermediários, numa longa hierarquia de participação na Existência a partir do Criador, tais como os anjos bíblicos e os valar, maiar e elfos de Tolkien. A experiência do Mal, explícita pela liberdade de uma alta criatura espiritual, como a relação entre Melkor e Lúcifer, assim como os dramas fratricidas como a rebelião dos noldor de Fëanor, o elfo criador das Silmarils, e a crise entre Caim e Abel revelam

⁵ Utilizamos a tradução de Lopes (2006, p. 148).

uma ontologia que ecoa nos fundamentos da moralidade, tal qual a cosmovisão cristã estabelece em sua tradição.

Por fim, no caso da narrativa de Númenor, a referência ao dilúvio bíblico e à família do Noé, com a morte dos ímpios e a preservação dos Fiéis, é evidente no caso da Terra-média e o povo de Elendil na destruição da ilha de Númenor. Por fim, em *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, a presença de uma Providência Divina que atua na narrativa é percebida numa série de pressupostos implícitos nos diálogos e descrições, retratada diversas vezes como sorte, destino ou acaso, alterando o rumo dos romances de forma significativa.

Estudo de caso: *O Hobbit*

Como estudo de caso para essa confluência de matrizes, avançaremos numa análise da obra *O Hobbit*, evidenciando como as matrizes germânicas, célticas, bíblicas e greco-romanas se entrelaçam na originalidade literária de Tolkien. Para começar, observemos este trecho de uma carta⁶ de 1938, um ano após o lançamento da narrativa de Bilbo Bolseiro, para o editor de um jornal inglês, que comentava o episódio do roubo da taça do tesouro do dragão como correspondência no poema *Beowulf*:

Beowulf está entre as minhas fontes mais valiosas, embora ele não estivesse conscientemente presente na minha mente no processo de composição, no qual o episódio do roubo surgiu naturalmente (e quase inevitavelmente) devido às circunstâncias. É difícil pensar em qualquer outro modo de conduzir a história a partir daquele ponto. Imagino que o autor de *Beowulf* diria praticamente a mesma coisa. Minha história não é baseada conscientemente em qualquer outro livro – com exceção de um, e ele não foi publicado: o “*Silmarillion*”, uma história dos Elfos, ao qual frequentes alusões são

⁶ Para as cartas editadas por Humphrey Carpenter (2006), utilizamos a tradução brasileira de Gabriel Brum.

feitas. Não pensei nos futuros pesquisadores; e como há apenas um manuscrito, no momento parece haver poucas chances dessa referência ser de utilidade. Mas essas questões são meras preliminares. Agora que me fizeram ver as aventuras do Sr. Bolseiro como objeto de futuras pesquisas, percebo que será necessário muito trabalho. Há a questão da nomenclatura. Os nomes dos anões, e do mago, são do Antigo Edda. Os nomes dos hobbits vêm de Fontes Óbvias à sua raça [...] O dragão tem como nome – um pseudônimo – o pretérito do verbo germânico primitivo *Smugan*, espremer através de um buraco: um gracejo filológico menor. O restante dos nomes é do Mundo Antigo e Élfico, e não foram modernizados [...] E quanto às adivinhas? Há um trabalho para ser feito aqui a respeito das fontes e analogias. Eu não ficaria de todo surpreso em descobrir que tanto o hobbit quanto Gollum verão sua afirmação de terem inventado qualquer uma delas, invalidada (TOLKIEN, apud CARPENTER, 2006, pp. 35-36).

Nesse trecho, podemos identificar ao menos três pontos importantes para nosso estudo. Em primeiro lugar, a ligação entre a inspiração em *Beowulf* não apenas de episódios, personagens ou objetos, mas essencialmente de dinâmica temática. Em segundo lugar, a questão dos nomes dos anões e do mago, oriundos do Antigo *Edda*. Em terceiro lugar as adivinhas, como provocação e desafio para futuros pesquisadores.

Inicialmente, enquanto narrativa que compõe a herança mitológica e literária germânica, *Beowulf* já se torna referência primordial para Tolkien. A questão é que o próprio texto medieval também dialoga com outras matrizes, especialmente a bíblica. É notória a passagem do poema que faz do ogro Grendel e de sua mãe monstruosa descendentes de Caim, o assassino de Abel, do livro do *Gênesis*, correlacionando o aspecto físico deformado com a corrupção moral e espiritual manifestada no pecado. Em sua tradução para o inglês contemporâneo⁷, Tolkien demonstra que

⁷ Utilizamos a tradução brasileira feita por Ronald Kyrmse.

não apenas Grendel, mas também “*evil broods, ogres and goblins and haunting shapes of hell, and the giants too*”⁸ (TOLKIEN, 2015, 18) são descendentes cainitas; e a palavra em anglo-saxão *orcneas* (*the haunting shapes of hell*)⁹, será a base para os principais inimigos dos povos livres da Terra-média, os temíveis *orcs*, herdeiros de Caim e Grendel.

Grendel chamava-se aquela feroz criatura, o mal-afamado que assombrava os limites da terra, que guardava as charnecas, a fortaleza dos brejos, e, infeliz dele, por muito tempo habitou o lar da espécie dos trolls, pois o Criador o proscreevera com a raça de Caim. Esse derramamento de sangue, quando Caim matou Abel, o Senhor Eterno vingou; ele não se alegrou por seu feito violento, mas Deus o expulsou, por esse crime, para longe da humanidade. Dele nasceram todos os bandos maléficos, ogros e trasgos e formas pavorosas do Inferno, e os gigantes também, que por muito tempo combateram Deus – por isso Ele lhes deu sua retribuição (TOLKIEN, 2015, p. 19).

Na conferência *Beowulf: The Monsters and the Critics*, Tolkien (1997, pp. 19-21) exprime esse jogo entre tradição germânica e bíblica como essencial para a construção da narrativa. Mais do que uma confusão cultural ou uma tentativa leviana de apropriação cultural, o autor de *Beowulf* estabelecia uma forma consciente de compreensão de uma mitologia em consonância com as Sagradas Escrituras:

In *Beowulf* we have, then, an historical poem about the pagan past, or an attempt at one – literal historical fidelity founded on modern research was, of course, not attempted. It is a poem by a learned man writing of old times, who looking back on the heroism and sorrow feels in them something permanent and something

⁸ ...bandos maléficos, ogros e trasgos e formas pavorosas do Inferno.

⁹ formas pavorosas do Inferno.

symbolical. So far from being a confused semi-pagan – historically unlikely for a man of this sort of period – he brought probably first to his task a knowledge of Christian poetry, especially that of the Caedmon school, and especially Genesis. He makes his minstrel sing in Heorot of the Creation of Earth and the lights of Heaven. So excellent in this choice as the theme of the harp that maddened Grendel lurking joyless in the dark without that it matters little whether this is anachronistic or not. Secondly, to his task the poet brought a considerable learning in native lays and traditions: only by learning and training could such things be acquired, they were no more born naturally into an Englishman of the seventh or eighth centuries, by simple virtue of being an ‘Anglo-Saxon’, than ready-made knowledge of poetry and history is inherited at birth by modern children¹⁰ (TOLKIEN, 1997, pp. 26-27).

Outro exemplo desse esforço intelectual de síntese cultural encontramos no relato da Criação do mundo que, conforme exposto na mitologia nórdica, não acontece pela ação de um único Deus bondoso, cheio de luzes e alegria, tal qual o Deus bíblico. Ao contrário, é realizada pelo desmembramento do gigante Ymir, pelos deuses coléricos em ação brutal. Todavia, a inserção desse relato fundado numa Criação cheia de luzes do Paraíso em *Beowulf* já demonstra novamente uma operação

¹⁰ Tradução própria: Em *Beowulf* temos, portanto, um poema histórico sobre o passado pagão, ou ao menos uma tentativa. A fidelidade literal e histórica fundada na pesquisa moderna não foi, obviamente, buscada. É um poema feito por um homem erudito escrevendo sobre os velhos tempos, que olhando para o passado de heroísmo e lamento sente neles algo de permanente e simbólico. Muito longe de ser um confuso semipagão, historicamente improvável para um homem desse período, ele provavelmente trouxe para sua tarefa, em primeiro lugar, o conhecimento de poesia cristã, especialmente da escola de Caedmon, e especialmente o Gênesis. Ele faz seu menestrel cantar em Heorot sobre a Criação da Terra e as luzes do Paraíso. Tão excelente em sua escolha quanto o tema da harpa que enlouqueceu Grendel espreitando tristemente no escuro sem que com isso importe se é um anacronismo ou não. Em segundo lugar, para sua tarefa, o poeta trouxe um considerável aprendizado em baladas e tradições nativas: apenas por treinamento e aprendizado tais coisas poderiam ser adquiridas, já que elas não mais nasceriam naturalmente em um homem inglês do século sétimo ou oitavo, pelo simples fato de ser ‘anglo-saxão’, do que conhecimento pronto de poesia e história é direito de nascença apenas de crianças modernas.

consciente de composição poética unindo dois universos simbólicos, somente possível para um erudito cristão do período que tenha despendido esforço e tempo na elaboração clara dos conteúdos poéticos e mitológicos dos nórdicos. Em suma, esse entrelaçamento com a matriz das Sagradas Escrituras é inerente ao próprio texto medieval anglo-saxão.

Nesse cenário em que podemos relacionar a atmosfera pagã com monstros e criaturas mitológicas associadas com virtudes cristãs de humildade e esperança, encontramos essa presença de uma divindade que é bondosa, mas justa, e pune os maus, mas é responsável por uma criação que é boa. Essa correspondência com *O Hobbit* podemos encontrar na fala de Gandalf, o mago que o auxilia em toda a jornada, após Bilbo Bolseiro ter enfrentado inimigos e vencido batalhas:

- Então as profecias das antigas canções tornaram-se verdade, de certa forma! – disse Bilbo. – É claro! – disse Gandalf. – E por que não deveriam? Com certeza você não deixou de acreditar nas profecias só porque contribuiu em parte para realizá-las? Você não acha, não é mesmo, que todas as suas aventuras e fugas foram conseguidas por mera sorte, apenas para seu próprio benefício? Você é uma ótima pessoa, Sr. Bolseiro, e gosto muito de você; mas, afinal de contas, você é apenas uma pessoazinha neste mundo enorme! – Ainda bem – disse Bilbo, rindo, e ofereceu-lhe a vasilha de fumo (TOLKIEN, 1998, p. 296).

O segundo ponto traz a questão dos nomes dos anões e do mago derivados do Antigo Edda¹¹, que expressam não apenas uma questão de nomenclatura, mas sobretudo de atmosfera e simbólica em termos de contextualização da Terra-média. Os

¹¹ Essa coletânea de poemas sobre a cultura viking, marcadamente da Islândia e Noruega, está condensada no documento Codex Regius, encontrado pelo bispo da Islândia Brynjólfur Sveinsson, no século XVII. Datado de início do século XIV, se encontra atualmente na biblioteca real de Reiquiavique. A palavra Edda não possui uma tradução própria, podendo significar poesia, avó ou uma vila chamada Oddi. Ver Bellows, Henri Adams. 2004, pp. xvi-xviii.

nomes dos anões na aventura de Tolkien são Thorin Escudo de Carvalho (Oakenshield), Balin, Dwalin, Fili, Kili, Dori, Nori, Ori, Óin, Glóin, Bifur, Bofur e Bombur e todos eles estão presentes na citação dos Eddas que segue abaixo. É relevante trazer a tradução feita por Bellows (2004, p. 7) do islandês para o inglês dos nomes Gandalf (*Magic Elf*) e Eikinskjalldi (*Oak Shield*), justamente por sua adequação aos personagens de *O Hobbit*, evidenciando a matriz germânica do legendário de Tolkien.

There was Motsognir the mightiest made / Of all the
dwarfs, and Durin next; / Many a likeness of men they
made / The dwarfs in the Earth, as Durin said. / Nyi and
Nithi, Northi and Suthri, / Austri and Vestri, Althjof,
Dvalin / Nar and Nain, Niping, Dain, / Bifur, Bofur,
Bombur, Nori, / Na and Onar, Ai, Mjothvitnir. / Vigg
and Gandalf, Vindalf, Thrain, / Thekk and Thorin,
Thror, Vit and Lit / Nyr and Nyrath – now have I told – /
Regin and Rasthsvith- the list aright. / Fili, Kili, Fundin,
Nali, / Heptifili, Hannar, Sviur, / Frar, Hornbori, Fraeg
and Loni / Aurvang, Jari, Eikinskjalldi. / The race of the
dwarfs in Dvalins thorn / Down to Lofar the list must I
tell; / The rocks they left, and through wet lands / They
sought a home in the fields of sand. / There were
Draupnir and Dolgthrasir / Hor, Haugspori, Hlevang,
Gloin, / Dori, Ori, Duf, Andvari, / Skirfir, Virfir, Skafith,
Ai. / Alf and Yngvi, Eikinskjalldi, / Fjalar and Frosti, Fith
and Ginnar; / So for all time shall the tale be known, /
The list of all the forebears of Lofar. (THE POETIC
EDDA, 2004, pp. 6-8).

O último ponto são as adivinhas. O comentário de Tolkien na carta de 1938 ironiza a pesquisa sobre as fontes determinadas para o desafio das charadas entre Bilbo e Gollum. Na obra de Olsen (2012, pp. 74-94), as adivinhas feitas pelos dois são analisadas e podemos perceber que elas refletem a trajetória de vida de cada um deles. No caso de Gollum, a montanha, o vento, escuridão, peixe e tempo são descritos sempre de maneira

ameaçadora e estéril, como elementos integrantes do contexto da criatura subterrânea. Seja como for, ao nos depararmos com o poema *Alvissmol*, no Antigo *Edda* (2004, pp. 183-194), lemos o desafio que Thor faz ao anão Alvis para impedir que este leve uma noiva sem seu consentimento. Embora não sejam exatamente adivinhas, são perguntas que buscam testar o conhecimento do adversário sobre os nomes de diversas realidades (vento, lua, sol, terra, nuvens) entre os diferentes mundos da mitologia nórdica (deuses, vanires, elfos, homens, gigantes, anões, o inferno).

Outra referência notável é que, ao fim do poema, Thor consegue fazer o anão se distrair o suficiente para esquecer o tempo passando, para que finalmente ao nascer do sol, o anão vire pedra. Embora na Terra-média essa cena aconteça entre Gandalf e os trolls, quando o mago usa do artifício da voz enganadora para distraí-los até que o sol surja e ele possa salvar Bilbo e os anões, na *Edda* essa fragilidade ao sol é retratada no anão Alvis, além do artifício ser utilizado por Thor, conhecido por sua força e coragem e não exatamente por sua astúcia.

Para encerrarmos este estudo de caso sobre as correspondências das matrizes referenciais de Tolkien em *O Hobbit*, vamos nos aproximar de um símbolo fundamental no livro, que é o grande vínculo narrativo com *O Senhor dos Anéis*: o Um Anel de Sauron. Para tal, vamos nos aproximar a partir de dois significados presentes neste símbolo, o do objeto amaldiçoado que traz poder e riqueza e o do atributo de invisibilidade e suas implicações morais.

O Um Anel

Embora, na carta de 23 de fevereiro de 1961, Tolkien tenha rejeitado qualquer associação do Um Anel com a saga dos Nibelungos¹² (que está na narrativa dos *Eddas*), “*Ambos os anéis*

¹² A saga dos Nibelungos, ou volsungos, narra como os descendentes de Völsung são recorrentemente amaldiçoados pelos deuses, especialmente Sigurd ou Siegfried, até sua morte trágica. Originalmente presente nas *Eddas*, várias versões são registradas como a canção datada do

eram redondos, e é aí que a semelhança termina” (TOLKIEN, apud CARPENTER, 2006, p. 292), é muito difícil não perceber analogias muito pertinentes quando pensamos no Anel amaldiçoado que, embora traga muito poder, corrompe lentamente o seu portador.

No poema *Reginsmol* (2007, pp. 106–117), presente na *Edda*, é narrado como o deus Loki, numa viagem com Odin e Honir, acabou por matar Otr, filho de Hreithmar e irmão de Regin e Fafnir, enquanto Otr estava transformado em lontra. Por compensação, teve de encontrar ouro para cobrir o corpo do anão morto e acabou roubando pilhas do tesouro do também anão Andvari, dono de um anel muito cobiçado, que acaba sendo usurpado pelo deus. No fim, Loki acaba por entregar, contrariado, o anel para Hreithmar; levado pela cobiça, Fafnir o mata, e é transformado em um dragão terrível que, anos depois, será morto pelo herói Sigurd, sendo amaldiçoado igualmente pela posse do Anel e acaba separado de seu amor, a valquíria Brynhild, e finalmente morto numa trama mesquinha. No decorrer das versões da narrativa, tanto Andvari quanto Loki amaldiçoam o anel, marcando com ruína seu portador.

Em sua publicação póstuma *A Lenda de Sigurd e Gudrún*, Tolkien (2010, pp. 75–77) escreve uma versão do poema eddaico, com o título de *Andvara-Gull (O Ouro de Andvari)* chamando Hreidmar e seus filhos de *demons* (demônios) e sendo o próprio Odin que reforça a maldição do Anel, já anunciada por Andvari. Até mesmo no poema medieval *Beowulf*, aparece uma narrativa paralela em que um menestrel canta a vitória do herói contra Grendel e acaba por comparar o herói com o matador de dragões e acumulador de anéis referenciado na mitologia nórdica das *Eddas*.

Por vezes um servo do rei, homem carregado de altivas lembranças que guardava canções na memória e

século XIII, *Nibelungenlied*, que, por sua vez, foi base para a ópera *O Anel dos Nibelungos* de Richard Wagner, composta no século XIX. Em todas essas obras, um anel ou um tesouro de poder e riqueza amaldiçoada que corrompe seu portador está presente em diferentes formas.

relembra abundância e variedade de contos de antanho – palavra seguindo palavra, cada uma de fato ligada à outra —, esse homem, por sua vez, começava com habilidade a tratar da demanda de Beowulf e exprimir em versos fluentes sua pronta história, entretecendo palavras. Relatou tudo o que ouvira contar a respeito das obras de proeza de Sigemund, muitos estranhos relatos, os árduos feitos do Waelsing e suas aventuras por toda parte, feitos de vingança e de inimizade, coisas que os filhos dos homens não conheciam plenamente... Pois Sigemund, após o dia de sua morte, não pouca fama conheceu em toda parte, já que ele, sólido na batalha, matara a serpente, a guardiã do Tesouro. Sim, ele, filho de casa nobre, a sós sob a rocha coberta de geada, ousara um feito arriscado. Fitela não estava com ele. Ainda assim, foi sorte sua que a espada transpassasse a serpente de estranha forma e se fixasse na parede, excelente lâmina de ferro. O dragão morreu morte cruel. O feroz matador, por sua bravura, podia desfrutar como quisesse daquele acúmulo de anéis. Carregou o barco no mar e trouxe ao seio de sua nau os brilhantes tesouros, descendente dos Waels era ele. O dragão derreteu em seu próprio calor (TOLKIEN, 2015, pp. 61–63).

Embora nas *Eddas* o herói matador de dragões seja Sigurd, ou Sigurth, cujo pai é Sigmund, Tolkien não atribui muita importância ao fato de aparecer o nome Sigemund em *Beowulf*, pois tanto em sua análise da tradição do matador de dragões na mitologia nórdica (2010, pp. 418–420), quanto nos comentários da tradução do poema anglo-saxão (2015, pp.390–393), o filólogo reforça que Sigemund e Sigurd representam a mesma figura heroica, assim como a serpente que enfrenta essa figura heroica relatada em *Beowulf* é o mesmo Fafnir transformado em dragão no antigo *Edda*. Indo além, Tolkien chega a afirmar que, em termos documentais, esse relato do matador de dragões e acumulador de anéis é registrado pela primeira vez no poema anglo-saxão, anterior até mesmo ao material encontrado nas *Eddas*. Assim, seria possível até mesmo afirmar que pode ter havido um

desdobramento das façanhas de Sigmund para seu filho Sigurd, embora tais especulações sejam dificilmente comprováveis.

Após essas observações das matrizes bíblicas e germânicas, prosseguimos na pista do Um Anel, agora encontrando outro atributo que não seja a sua capacidade amaldiçoada de trazer poder e riqueza, estimulando a cobiça, mas sim sua função de prover invisibilidade ao seu possuidor e todas as implicações em termos de dilemas morais que surgem a partir desse atributo. Nesse sentido, a matriz grega é incontornável, devido ao mito de Giges, presente no capítulo II da *República* de Platão¹³, apresentado num discurso de Glauco para Sócrates, no qual aquele defende que as leis, expressão da justiça, só são seguidas pelos homens porque eles se tornam vulneráveis à repressão do Estado. Segundo o discurso, que está num contexto da busca dialética socrática pela definição de justiça, caso alguém pudesse ser invisível, ou seja, ter o atributo da imunidade ou impunidade, cometeria todos os crimes visando seu próprio benefício, independentemente de quaisquer escrúpulos ou crises de consciência.

Para provar que só procedem a contragosto os que se afanam na prática da justiça e pela impossibilidade de cometer injustiça, mais facilmente o perceberemos com as seguintes considerações: demos a ambos, ao homem justo e ao injusto, o poder de fazerem o que bem lhes parecer, e, acompanhemos-los depois para ver aonde vai conduzi-los a paixão. Na mesma hora, fora certeza surpreender o homem justo a trilhar o caminho do injusto, no propósito de obter vantagens, o que todos, por conformação natural, consideram um bem, pois é apenas a força da lei que os obriga a respeitar a igualdade. A melhor maneira de alcançar a liberdade a que me refiro seria dar-lhes o poder que outrora teve Giges, segundo contam, genearca do Lido. Giges era um pastor a serviço do rei da Lídia. Por ocasião de um grande

¹³ Utilizamos a tradução da Universidade Federal do Pará, de Carlos Alberto Nunes.

temporal acompanhado de tremor de terra, o solo se abriu, formando-se uma fenda no lugar em que ele levava a pastar o seu rebanho. Ao ver isso, tomado de admiração, penetrou na abertura, tendo percebido, segundo contam, entre outras maravilhas, um cavalo de bronze, oco e provido de pequenas janelas, através das quais, enfiando a cabeça, notou um cadáver que se lhe afigurou de proporções mais do que humanas: inteiramente despido, deixava apenas ver um anel de ouro numa das mãos. Retirando-o, voltou Giges para cima. Na reunião habitual dos pastores, para apresentarem ao rei o relatório mensal do estado do rebanho, compareceu também Giges com o anel no dedo. Como estivesse sentado no meio dos outros, aconteceu virar casualmente a pedra do anel para a palma da mão, com o que imediatamente se tornou invisível para os circunstantes, que passaram a referir-se a ele como se já não se encontrasse ali presente. Cheio de admiração, tornou a mexer no anel e virou o engaste para o lado de fora, depois do que voltou a ficar visível. Tendo percebido o que se dera, fez várias experiências para ver se, de fato, era o anel dotado de tão extraordinária virtude, e sempre com o mesmo resultado: tornava-se invisível quando a pedra era virada para dentro, voltando a aparecer quando a dirigia para fora. De posse desse conhecimento, trabalhou para ser um dos mensageiros para o rei, e, chegando à corte, seduziu a rainha, com sua ajuda atacou o rei, assassinou-o e apoderou-se do trono. Na hipótese, portanto, de haver dois anéis iguais a esse, sendo um deles usado pelo homem justo e o outro pelo injusto, ninguém, absolutamente, segundo tudo o indica, revelaria resistência de diamante para conservar-se fiel à justiça e não se apoderar dos bens alheios ou não tocar neles, muito embora tivesse a possibilidade de tirar do mercado, com toda a segurança, tudo o que quisesse, penetrar em qualquer casa e deitar-se com quem lhe apetecesse, matar ou libertar da prisão quem bem entendesse, e fazer tudo o mais, tal qual um deus entre os humanos. Assim, procedendo, nenhum diferiria do outro; ambos percorreriam o mesmíssimo caminho,

prova mais do que certa, com a qual todos terão de concordar, de que ninguém é justo por livre iniciativa, mas por coação, pois não há quem considere a justiça em si como um bem; onde quer que possa praticar alguma injustiça, não deixará de fazê-lo. (PLATÃO, 2000, pp. 96-97).

A função da invisibilidade se torna metáfora para a onipotência, como demonstra habilmente Platão em seu diálogo. As correspondências que podemos traçar com o Um Anel são evidentes, com a diferença de que os hobbits resistem a essa tentação. É quase como Tolkien criando uma narrativa para responder à provocação de Glauco, demonstrando que, sim, é possível um homem (ou hobbit) resistir ao poder do Um Anel, ao menos temporariamente, até que seja possível, com a ajuda de seus amigos e da Sabedoria Divina (expressa em Gandalf e nos altos elfos), destruir esse mal.

Nessa dimensão, a resposta de Tolkien ao Gíges de Platão é outro mito, uma história capaz de maravilhar o leitor para o Bem, para o alto, para aqueles que, sem serem ingênuos, reconhecem que não devem condenar um ato de misericórdia tão facilmente, ao mesmo tempo em que devem reconhecer sua fragilidade e pedir ajuda quando não conseguem mais carregar um fardo tão grande. Os desdobramentos na filosofia moral são extensos, podendo até entrar na discussão da circunstância atenuante do crime, como roubar para dar comida para os amigos, ou trair a confiança de um líder claramente enlouquecido para tentar um acordo de paz. Mais do que resistir ao poder da invisibilidade, seria possível usá-la para o verdadeiro bem? Seria possível existir um bom ladrão? Devemos usar os meios do inimigo para vencê-lo? Todas essas questões se manifestam tanto com Bilbo quanto com Frodo; jogados no meio de dilemas morais excruciantes e complexos, os pequenos hobbits dialogam com interlocutores bimilenares.

Nesse sentido, não é à toa que Bilbo rouba comida dos elfos carcereiros que julga cruéis e entrega para seus amigos anões

aprisionados, da mesma maneira que usa o anel para roubar o dragão Smaug e o próprio Thorin, para entregar a Pedra Arken para tentar negociar a paz diante de um amigo enlouquecido em detrimento de sua própria parte da recompensa. Até mesmo a piedade diante de Gollum, a criatura desprezível que tentou matá-lo, é a escolha mesmo no uso da onipotência da invisibilidade.

Finalmente, a matriz céltica aparece no contexto medieval, especialmente no ciclo arturiano. O conto *Ivain, o cavaleiro do leão*, de Chretien de Troyes (1998, pp. 204–284), do século XII, trata do cavaleiro de mesmo nome que tem que vingar seu primo que fora derrotado por um cavaleiro guardião, Esclados, de uma fonte que leva ao Outro Mundo. Ivain vinga seu primo, que na verdade tinha sido o orgulhoso responsável pela desavença, mas atrai a fúria dos vassalos do guardião, que era muito querido por seu povo. Em sua fuga, Ivain encontra Lunete, uma serva da dama Laudine, viúva de Esclados, que reconhecendo como filho do rei Urien, entrega um anel de invisibilidade que o faz fugir da multidão. Momentos depois, Ivain se apaixona por Laudine e se casa com ela, promovendo uma nova aventura na consolidação do amor, com todo o drama do abandono da esposa para buscar novos desafios mundanos, o arrependimento e de sua recuperação, com a descrição do encontro com o leão simbolizando a regeneração das virtudes cavaleirescas.

A presença do anel de invisibilidade que evita as consequências de seus atos é trazida para a literatura medieval. Embora Chrétien de Troyes pertença à tradição francesa dos contos arturianos, e Tolkien se interessasse mais pela tradição inglesa, como Geoffrey de Monmouth e o autor anônimo de *Sir Gawain and the Green Knight*, a correspondência é por demais óbvia com o anel de Giges e é razoável inferir que Tolkien conhecesse muito bem a literatura francesa medieval, tendo inclusive escrito um poema sobre Artur, no qual cita textualmente Ivain, da linhagem de Urien (TOLKIEN, 2013, pp. 06-07). Reforçando a relação do anel de Lunete com o mito de Giges, é importante ressaltar que no século XII há uma forte presença da

erudição greco-romana, com a proximidade da fundação das universidades, especialmente na França, assim como as escolas catedrais com os mestres Hugo e Ricardo de São Vitor. O platonismo era corrente entre os letrados, como Chrétien de Troyes.

De qualquer modo, é fundamental trazer ao nosso estudo toda a presença da matriz céltica no ciclo arturiano, como a presença de Merlin, Morgana, o cavaleiro verde, a espada encantada e as passagens para o Outro Mundo até, enfim, a palavra misteriosa Graal, reivindicada por inúmeras tradições que a preenchem de significados, sem nenhuma estabilização conceitual definitiva. De fato, a narrativa de *Owain, or the lady of the Fountain* está no livro *Mabinogion*, referência essencial para a cultura céltica, inclusive com o anel de invisibilidade, com muitos eruditos da história celta reivindicando a originalidade simbólica, ainda que com correspondência com Platão. Contudo, vale a trazer à tona a ressalva de Tolkien, em carta de 1937, em relação aos nomes do romance, *O Hobbit*, afirma que: “desnecessário dizer que eles não são celtas! Nem o são os contos. Conheço coisas célticas (muitas delas em seus idiomas originais, irlandês e galês), e sinto por elas uma certa aversão: em grande parte por sua irracionalidade fundamental” (TOLKIEN, apud CARPENTER, 2006, p. 31).

Seja como for, da mesma maneira que há certa rejeição na correspondência do Anel dos Nibelungos germânico, reivindicando certa originalidade e singularidade para a Terra-média, também existe a recusa do elemento céltico em seu legendário, em nome de certa racionalidade em sua própria literatura, ainda que em ambos os casos o diálogo intertextual seja inegável e abundante entre as matrizes citadas. A posição mais amistosa com a matriz bíblica e a greco-romana pode ser explicada por outro ângulo, analisando justamente não apenas a matéria literária (os personagens, funções, objetos, cenários, episódios e dilemas), mas essencialmente as ideias e significados que promovem, simultaneamente, aquilo que é próprio e singular na

literatura tolkieniana e, ao mesmo tempo, penetra numa racionalidade clássica e medieval, baseada, portanto, na necessidade e na verossimilhança com as concepções de realidade e verdade pressupostas por Tolkien.

As ideias e significados (a forma)

O principal texto de Tolkien para investigarmos sua teoria acerca das relações entre literatura, filosofia e teologia é o ensaio *On Fairy-stories*, de 1939. As três perguntas que o filólogo se faz no começo de sua reflexão são: o que são estórias¹⁴ de fadas? Qual a sua origem? E qual a sua utilidade? Dentre essas, recortamos para esta nossa pesquisa a pergunta sobre a definição, a essência ou natureza da criação literária que versa sobre as narrativas usualmente conhecidas como estórias de fadas.

Inicialmente, Tolkien opta por compreender a essência desse gênero não como uma narrativa que contenha fadas, mas sobre um lugar, que estimula o maravilhamento e não necessariamente informações claras e distintas. Para iniciar essa reflexão, traz à tona dois poemas medievais ingleses: um poema sobre *Thomas, the Rhymer* (séc. XIII) e o dízimo do Diabo, compilado por Walter Scott (séc. XIX); e *Confessio Amantis*, de John Gower (séc. XIV).

“Oh, não vedes adiante estrada estreita/ Tão grossamente cercada por espinhos e arbustos? /Esse é o caminho da Retidão/ Embora atrás dele só poucos inquiram/ E não vedes adiante ampla, ampla estrada/ Que jaz através do lírio plana? /Esse é o caminho da Perversidade/ Embora alguns o chamem de Estrada para o Céu/ E não vedes adiante estrada bela/ Que ondeia pelos bancos de samambaia adiante? /Essa é a estrada para a bela Terra dos Elfos/ Aonde tu e eu nesta noite podemos ir.”
(LOPES, 2006, p. 43).

¹⁴ Neste ponto, utilizaremos a tradução feita na dissertação de mestrado de Lopes (2006, pp. 38-147), que opta por traduzir *stories* como estórias. Essa escolha segue a divisão do próprio Tolkien que originalmente estabelece a diferença entre *history*, *story* e *tale*.

Neste trecho de Walter Scott citado por Tolkien, verificamos que o caminho da Terra dos elfos (ou fadas, pois Tolkien considerava razoavelmente equivalentes) não é nem o da Retidão e nem o da Perversidade, mas o da Beleza, palavra repetida na sua descrição tanto na estrada bela como a própria Terra da qual é caminho. Disso podemos já indicar uma ideia de terceiro ponto, numa escala moral, em que as estórias de fadas não são nem boas nem más em si mesmas, mas expressam uma forma de naturalidade amoral, na qual a beleza é o principal atributo. Essa perspectiva trinitária percorre o ensaio inteiro.

“Seus cachos penteados e sobre eles postos /Um lenço com um chapéu/ Ou então guirlanda de folhas verdes /Que acabaram de sair dos campos/ Tudo para que ele parecesse belo /E assim ele parecia na carne/ Exatamente como um falcão que tem sua vista/ No pássaro sobre o qual vai descer/ E como se ele fosse de Feéria/ Ele se mostrava diante dos olhos delas.” (LOPES, 2006, p. 47).

No caso do poema de Gower, Tolkien brinca com a origem da palavra *fairy*, que habitualmente se traduz por fada. Segundo o filólogo, o primeiro registro da palavra veio desse poema, mas não como significado de um indivíduo, mas de lugar. Tolkien chama atenção ao afirmar que a palavra medieval *faierie* conforme escrita por Gower não expressava uma identidade individual, mas uma origem geográfica: *as he were of faierie/ como se ele fosse de Feéria*.

Aqui, tanto a bela estrada como a origem bela do cavaleiro reforçam a perspectiva de que as estórias de fadas tratam de um lugar onde a admiração é a grande característica. No decorrer do ensaio, Tolkien se refere a esse lugar como *Faërie*, *Perilous Realm*, *Tree of Tales*, *Cauldron of Stories*, utilizando sempre metáforas tangíveis que indicam fecundidade e, ao mesmo tempo, imponência e desafio. Neste momento, podemos resgatar o elemento céltico do poema *Imram*, inspirado na navegação de São

Brandão, no qual a terceira gente (*third fair kindred*) é encontrada, tendo suas canções descritas nem como de pássaros, nem de homens e nem de anjos. A alusão aos elfos, ou fadas, como estes seres intermediários no poema, repercute no ensaio quando se trata dessa terra que não é nem o inferno e nem o céu, lugar dos demônios e anjos, nem mesmo a terra conhecida dos homens, atribulados ao cotidiano, mas sobretudo aludindo ao Outro Mundo, presente no romance arturiano de Ivain e seu anel de invisibilidade.

No caso grego, a perspectiva aristotélica da tripartição da alma é facilmente inferida. Já demonstramos a presença da tradição aristotélica em Tolkien, especialmente nos conceitos sobre imaginação, fantasia, mito e poética. No primeiro livro da obra *Ética a Nicômaco*, o filósofo grego divide a alma nas partes vegetativa, sensitiva e intelectual. A vegetativa é responsável pelas funções corporais básicas de manutenção da vida que são irracionais, no sentido que são independentes da vontade e da compreensão do homem, tais como respiração, digestão e circulação sanguínea. A parte intelectual é a distinção própria do homem, que é a capacidade de apreensão inteligível da realidade, ligada ao entendimento, ciências, sabedoria, artes e prudência. Porém, existe a parte sensitiva da alma, que compartilhamos com os demais animais, que contém as funções da percepção sensível, a memória e a imaginação, os desejos e medos e que, apesar de ser irracional nos animais, no caso dos homens também se liga à parte racional pela vontade.

É interessante notar que a distinção moral em si mesma é atributo da parte racional do homem, sendo esta a discussão própria da ética. Porém a atuação prática do Bem e do Mal é ligada à parte sensitiva, pois integra a questão dos hábitos, que são modulados também pela mesma dimensão sensitiva, como nossas emoções e instintos, e que podem gerar virtudes (quando direcionadas ao Bem) ou vícios (quando inclinadas ao Mal). Quando Tolkien apresenta a questão das histórias de fadas relacionando-as ao mundo da Beleza, e não à Retidão ou

Perversidade, chamando-as de Mundo Perigoso porque podemos encontrar não apenas coisas boas, mas também coisas más, percebemos uma correspondência com a própria imaginação (*phantasia*) na antropologia aristotélica, que está na parte sensitiva da alma e, por ser irracional, é amoral, podendo ser a base tanto para as virtudes quanto para os vícios. Tolkien recupera a noção aristotélica de imaginação (*phantasia*) como a capacidade de formar imagens em nossa mente, mesmo quando o objeto sensível originário dessa imagem não está mais presente, sendo a função da memória reter estas imagens captadas pelos sentidos. Assim, o maravilhamento que tal percepção sensível nos traz na contemplação da beleza do mundo natural ou a satisfação quando saciamos um apetite, instinto ou impulso são elementos essenciais das estórias de fadas, ainda anteriores a qualquer juízo moral.

Juntamente com as imagens evocadas, a parte sensitiva une certa emoção que está correlata a essa imagem em nossa memória. Assim, uma lembrança ou uma fantasia provocam uma reação afetiva, tal como medo, alegria, desejo ou aversão, impactando nossas decisões morais ou especulativas. Dessa forma, um dragão imaginado ou um crime lembrado sempre trazem consigo não apenas uma imagem mental, mas também uma emoção. É justamente nesse aspecto de interligação entre razão e emoção que está a faculdade da memória, imaginação ou fantasia, e é por isso que Aristóteles, no capítulo IX da *Poética*, afirma que a poesia (narrativa) é mais filosófica que a história, porque esta trata apenas de eventos particulares, enquanto aquela fala do universal, enquanto expressão de componentes da natureza humana, por meio da fabulação, sendo a função do poeta ser muito mais de criar mitos do que versos, indicando que a parte mais nobre da poesia é a construção de narrativas significativas em vez da técnica métrica ou gramatical. Essa perspectiva é reforçada quando Tolkien explica as três faces das estórias de fadas, enfatizando novamente um esquema trino em sua teoria literária.

Algo realmente “superior” é ocasionalmente vislumbrado na mitologia: Divindade, o direito ao poder (enquanto distinto de sua posse), a adoração devida; de fato “religião”. Andrew Lang disse, e é por alguns ainda elogiado por ter dito, que mitologia e religião (no sentido estrito dessa palavra) são duas coisas distintas que se tornaram inextricavelmente entrelaçadas, embora a mitologia seja em si mesma quase desprovida de significância religiosa. Contudo, essas coisas de fato se tornaram entrelaçadas — ou talvez elas tenham sido separadas há muito e tenham desde então tateado vagorosamente, através de um labirinto de erro, de confusão, de volta à refusão. Mesmo as estórias de fadas como um todo têm três faces: a Mística voltada para o Sobrenatural; a Mágica voltada para a Natureza; e o Espelho de escárnio e pena voltado para o Homem. A face essencial de *Fäerie* é a do meio, a Mágica. Mas o grau em que as outras aparecem (se aparecem) é variável, e pode ser decidido pelo contador de estórias individual. A Mágica, a estória de fadas, pode ser usada como um *Mirour de l’Omme*; e pode (mas não tão facilmente) se tornar um veículo do Mistério (TOLKIEN, apud LOPES, 2006, p. 71–73).

Nesse pequeno trecho, podemos encontrar vários elementos importantes como, aliás, em vários momentos do ensaio *On Fairy-stories*, que está cheio de belos pressupostos fundamentais da tradição antiga e medieval. Inicialmente, a questão da existência e da verdade como ponto essencial. Nessa divisão entre Mística, Mágica e Espelho de escárnio e pena, a dimensão mística é relacionada ao sobrenatural, o que para Tolkien expressa um atributo exclusivo da Divindade. Na tradição tomista, a referência ao sobrenatural¹⁵ é utilizada para se referir

¹⁵ Segundo Marie-Joseph Nicolas (2002, p. 98), em seu *Vocabulário da Suma Teológica*, integrante da edição em português consultada, a palavra sobrenatural era concebida por São Tomás de duas maneiras. A primeira era sobrenatural quanto ao modo, e nesse sentido tudo aquilo que escapava do comum ou do funcionamento natural conhecido, como a volta repentina de um doente à saúde ou de um cadáver à vida, ou uma atividade não adequada de um animal ou força da natureza conforme a ciência de então, como o milagre ou intervenções angélicas ou demoníacas. No segundo caso, o

primordialmente a tudo aquilo que é diferente ou acima do natural, ou seja, de toda a Criação. Com base nas discussões com Andrew Lang, Max Müller e George MacDonald, Tolkien assume essa perspectiva. Quando, em seu ensaio, o filólogo afirma que os homens são mais sobrenaturais que os elfos, ou mesmo que os homens passeiam na Terra dos Elfos apenas como estrangeiros, admite que a possibilidade da unidade divina da alma humana é o que nos faz diferentes de seres integrados à nossa fantasia ou mesmo presos a elementos naturais. Não à toa o sobrenatural está ligado ao mistério (mística) que, em última instância, é a Divindade Transcendente.

Em seguida, a dimensão mágica é associada à Natureza, sendo esta a principal face das histórias de fadas. Ora, é a natureza como a Criação, aquilo de que participamos em certa medida por meio de nossa corporeidade e sensibilidade, mas que podemos transcender a partir dos elementos racionais e espirituais de nossa alma. Assim, tanto os fenômenos físicos, geológicos, de fauna e flora e de composições minerais e climatológicas são parte dessa Natureza e, para Tolkien, as histórias de fadas são essencialmente ligadas a uma contemplação dessa natureza em ato e de atos humanos nessa ambientação, daí a sua associação com a mágica, que é entendida como a capacidade de alteração, interferência e controle nesses ritmos naturais.

Não por acaso, essa temática é tão presente no próprio legendário tolkieniano em personagens como Sauron, Saruman, Denethor, os ents e os elfos. O uso moral da mágica, que pode ser entendida numa versão contemporânea como a ciência aplicada e a tecnologia, é um grande mote das histórias de fadas, assim como a contemplação das belezas da natureza e a compreensão do lugar do homem nessa mesma Criação.

Por fim, o Espelho de escárnio e pena trata da especificidade do homem neste cenário. Somos estrangeiros na

sobrenatural quanto à substância, o efeito está além de toda a natureza, de toda a Criação, de forma espiritual e inteligível, como as revelações divinas, ciências infusas, a Encarnação, sendo a “sobrenatureza” a própria Divindade, sendo o sobrenatural apenas a participação à natureza divina.

Terra dos Elfos e somos mais propriamente sobrenaturais do que qualquer outro ente nesta Criação, porque temos uma possibilidade de relacionamento com o Transcendente. Ora, essa possibilidade, considerando toda a herança do pensamento bíblico e filosófico cristão, pode nos colocar inclusive como o pior ser de toda Criação, porque podemos alterá-la de modo cruel e satânico, e também a outros homens e a nossa própria alma. A contingência necessária do homem (afinal somos todos mortais e falhos) é presente nas estórias de fadas, muitas vezes com lições feitas pelos próprios elfos ou seres mais naturais que nós, que nos provocam a voltarmos para nosso lugar, muitas vezes, pela explicitação do nosso ridículo, do escárnio e da pena.

O tom aristotélico-tomista presente no ensaio é reforçado nas afirmações que Tolkien faz sobre a relevância da crença secundária. Para o autor, uma boa obra literária deve sempre seguir as exigências da consistência interna da realidade, que podemos inferir como os princípios da necessidade e verossimilhança, que são expressas nas operações fundamentais do raciocínio e da realidade, tais como princípio de identidade, de não contradição ou do terceiro excluído. Tais categorias são, segundo a própria tradição aristotélica, elementos estruturantes tanto do pensamento humano, a lógica, quanto da própria realidade, a metafísica. Nesse mesmo sentido, Tolkien afirma que as estórias de fadas nos ajudam a ver as coisas (a natureza em ato) como deveríamos ver, ou seja, separadas de nós, objetivas e substanciais, com uma realidade em si mesmas, e não apenas como puras representações internas sem nenhum vínculo seguro com a realidade extramental.

Para finalizarmos esses apontamentos de certos aspectos das ideias e significados presentes nas referências de Tolkien, vamos nos ver por outro ângulo essas relações entre natureza, imaginação e divindade, especialmente quando o ensaio se refere aos mitos e sua significação.

Um poder essencial de Feéria é, assim, o poder de tornar imediatamente efetivas pela vontade as visões da “fantasia”. Nem todas são belas ou mesmo saudáveis, não de qualquer forma as fantasias do Homem caído. E ele manchou os elfos que têm esse poder (em verdade ou em fábula) com sua própria mancha. Esse aspecto da “mitologia” – subcriação, em vez de representação ou interpretação simbólica das belezas e terrores do mundo – é, acho, demasiado pouco considerado. Isso é porque ele é visto mais em Feéria do que no Olimpo? Por que se pensa que ele pertence à “mitologia inferior” mais do que à “superior”? [...]

Em certa época era a visão dominante que toda a matéria do tipo era derivada de “mitos da natureza”. Os Olímpicos eram personificações do sol, da aurora, da noite, e assim por diante, e todas as estórias contadas sobre eles eram originalmente mitos (alegorias teria sido uma palavra melhor) das mudanças e processos elementais maiores da natureza. Épico, lenda heroica, saga, localizavam então essas estórias em lugares reais e as humanizavam ao atribuí-las a heróis ancestrais, mais poderosos que homens e, contudo, já homens. E finalmente essas lendas, diminuindo, se tornavam contos folclóricos, *Märchen*, estórias de fadas – contos de ninar. Essa pareceria ser a verdade quase de ponta-cabeça. Quanto mais perto o assim chamado “mito da natureza”, ou alegoria dos grandes processos da natureza, está de seu suposto arquétipo, menos interessante ele é, e de fato menos é um mito capaz de lançar qualquer iluminação que seja sobre o mundo. Vamos assumir para o momento, como essa teoria assume, que nada realmente existe de correspondente aos “deuses” da mitologia: nenhuma personalidade, apenas objetos astronômicos ou meteorológicos. Então esses objetos naturais podem apenas ser adornados com um significado e uma glória pessoal por um dom, um dom de uma pessoa, de um homem. Personalidade só pode ser derivada de uma pessoa. Os deuses podem derivar sua cor e beleza dos altos esplendores da natureza, mas foi o Homem que obteve essas para eles, abstraiu-as de sol e lua e nuvem;

sua personalidade eles a obtêm diretamente dele; a sombra ou brilho de divindade que está sobre eles, eles a recebem através dele do mundo invisível, o Sobrenatural. Não há distinção fundamental entre as mitologias superiores e inferiores. Seus povos vivem, se vivem de algum modo, pela mesma vida, tal como no mundo mortal vivem reis e camponeses (TOLKIEN, apud LOPES, 2006, p. 67-69).

Esse outro esquema trinitário é composto por três operações da mente humana. Primeiro, a captação dos fenômenos naturais pelos sentidos (vemos o relâmpago e ouvimos o trovão), em segundo pela atribuição de personalidade a essa captação (barbas de ferreiros nórdicos medievais que estalam faíscas e ressoam estrondos com seus martelos e bigornas) e, por fim, associamos o inteligível da Onipotência Divina a essa imagem, preenchendo-a analogicamente de Transcendência. Essa origem de Thor na mitologia nórdica descrita por Tolkien segue a mesma operação mental da fabricação das estórias de fadas. Ainda que Thor seja integrante da nobreza da *Faërie*, do Reino Perigoso, porque integrante de uma narrativa mítica tradicional, sua origem está ligada diretamente à mesma fonte dos hobbits. Para Tolkien, a dita mitologia superior, reverenciada pelos milênios e séculos por grupos culturais diversos, está associada à mesma capacidade de fantasia, a subcriação, das estórias de fadas mais prosaicas.

Novamente, o aspecto do Homem “caído” faz referência direta à constatação do Mal na experiência humana. Seja do pecado original, seja dos vícios humanos, seja da contingência absoluta e inevitável, o homem pode perverter a fantasia assim como qualquer coisa que pratique, seja a política, economia, cultura ou religião. Essa perspectiva reforça a tese da neutralidade moral das estórias de fadas, podendo conduzir para aspectos morais edificantes ou degradantes dependendo do viajante, do escritor, e de seus leitores. Da mesma forma, a ênfase de que apenas a alegoria naturalista da fantasia, ou seja, a representação fechada de processos e fenômenos naturais, não é suficiente para

determinar a essência das estórias de fadas é endossada pela ressalva de que tais estórias nos provocam porque associam aspectos emocionais e intelectuais nessas imagens e não apenas descrições frias ou distantes de fenômenos diretamente identificáveis. Essa aproximação só é possível porque atribuímos elementos de nossas próprias personalidades (características físicas, emocionais, morais e culturais) e também de ideias e conceitos que captamos por meio de nossa inteligência, tais como Bem e Mal, a divindade e transcendência.

Estudo de caso: *Ainulindalë*

Para encerrarmos nosso capítulo, vamos investigar uma amostra de como essas ideias e significados estão presentes na literatura da Terra-média. Para isso, vamos analisar alguns pontos da narrativa de criação do mundo do legendário tolkieniano, chamado *Ainulindalë* (a canção dos Ainur), presente em *O Silmarillion*. Nessa narrativa, Tolkien nos mostra como origem Eru, o Único, no qual tudo subsistia. Em seguida, por meio de seus pensamentos, Eru concebeu os Ainur, que eram como aspectos ainda imateriais de sua própria Essência. Após lhes propor uma canção e todos a executarem, Eru aprovou o que percebia, apesar da dissonância realizada por Melkor, o Ainu mais poderoso, que participa da inteligência do próprio Eru, e irmão de Manwë, que, por sua vez, participava da nobreza de Eru. Assim, após a repreensão e reordenação da dissonância de Melkor, o Único decidiu dar existência material para tudo que fora concebido espiritualmente através da Canção e, a partir daí, Arda, a Terra-média, a natureza, os céus e a terra e tudo o mais foram criados.

Essa concepção das essências da realidade inteligível em si mesmas, tais como o Bem, a Inteligência, a Nobreza, a Força, a Beleza, a Compaixão, a Sabedoria, a Vida, a Morte, presentes na Mente Divina Onipotente e Onisciente pode ser encontrada em São Tomás de Aquino, nas questões 14 e 15 da primeira parte da *Suma Teológica*. Da mesma maneira, a passagem dessas realidades

de Ideias na Mente Divina para a algo análogo e participativo na realidade material e sensível é denominado *actus essendi*, quando Deus traz à existência (doa o Ser) concreta entes que existiam apenas em sua Mente enquanto universais ou possibilidades. Podemos verificar esse ponto na questão 45 da primeira parte da *Suma Teológica*, quando São Tomás afirma que criação propriamente dita só é possível a Deus, na medida em que estrutura algo do vazio, do nada, enquanto a natureza e o homem só podem criar analogamente, ou seja, usam estruturas materiais preexistentes para comporem uma realidade a partir de uma forma também preexistente virtualmente na Mente Divina.

Daí a insistência em Tolkien de chamar o trabalho de fabricação de mitos (*myhtopoeia*) de subcriação, exigindo que tenha consistência interna de realidade, ou seja, que obedeça à necessidade e à verossimilhança inerente às regras substanciais da própria realidade, ainda que certas regras acidentais possam ser alteradas, como a longevidade de um ser finito, tal como os elfos. Nesse caso, os elfos não são propriamente eternos, pois foram criados, tiveram um início e terão um fim quando a própria Terra-média acabar e se voltar para Eru novamente.

É interessante perceber a descrição de Deus como Eru, que concebe sua Criação na Imaginação (Memória), ao mesmo tempo em que a Música proposta para a ordenação do mundo se aproxima do *Logos* gerado a partir da Inteligência de Deus e, enfim, da Chama Imperecível que está com Eru e desenvolve sua Vontade na atualização da Existência da Criação. Tal divisão trinitária é apontada por Santo Agostinho nos capítulos IX e X do livro *A Trindade* como uma analogia entre a estrutura tríptica da mente humana com a Santíssima Trindade cristã. Assim, temos a Memória (imaginação), a origem do nosso pensamento por meio da preservação das imagens percebidas pelos dados dos sentidos; a Inteligência que, a partir dessas imagens, opera a formação do conceito e é responsável pela percepção do inteligível (imaterial) e o expressa em linguagem humana; e a Vontade, como ação motivada pelo amor na realização das práticas humanas e na

concentração, meditação e esforço na compreensão da realidade. Da mesma forma, a origem da Criação é a Mente Divina, Deus Pai, enquanto estrutura lógica da Criação é o próprio Verbo, *Logos*, o Cristo como Sabedoria da realidade, e o Espírito Santo que manifesta a Vontade Divina, inclusive na operação da efetividade da Criação.

Na carta 153, de setembro de 1954, Tolkien dialoga com o editor católico Peter Hastings acerca das considerações metafísicas presentes em *O Senhor dos Anéis*, especialmente sobre a natureza dos seres criados e dos limites de sua possibilidade de criação, livre-arbítrio e consciência do Bem e do Mal. O filólogo toca nas questões sobre a Criação e a Onipotência Divina, explicitando alguns conceitos tomistas.

Posto que todo o assunto diz respeito, do início ao fim, à relação da Criação com a fabricação e a subcriação (e, subsidiariamente, à questão relacionada da “mortalidade”), deve ficar claro que as referências a essas coisas não são casuais, mas fundamentais: elas bem podem estar fundamentalmente “erradas” do ponto de vista da Realidade (realidade externa). Mas não podem estar erradas dentro deste mundo imaginário, uma vez que é desse modo que ele é feito [...] Discordamos inteiramente sobre a natureza da relação da subcriação com a Criação. Eu diria que a liberação “dos meios que se sabe que o criador já usou” é a função fundamental da “subcriação”, um tributo à infinidade de Sua variedade potencial, um dos modos nos quais de fato é exibida, como eu realmente disse no Ensaio. Não sou um metafísico; mas teria achado essa metafísica curiosa – não há uma, mas muitas; de fato, potencialmente inumeráveis — que declarasse que os meios que se sabe (em um canto tão finito quanto temos noção) terem sido usados são os únicos possíveis, ou eficazes, ou possivelmente aceitáveis a e por Ele! [...] A respeito de “a autoridade de quem decide essas coisas?”. As “autoridades” imediatas são os Valar (os Poderes ou Autoridades): os “deuses”. Mas são apenas espíritos

criados — de elevada ordem angelical, diríamos, com seus anjos menores servidores – respeitáveis, portanto, mas não veneráveis; e apesar de potentemente “subcriativos” e residentes na Terra a qual estão ligados por amor, tendo auxiliado em sua criação e em sua ordenação, não podem, por vontade própria, alterar qualquer disposição fundamental.

[...]

Há quaisquer “limites ao trabalho de um escritor” fora aqueles impostos por sua própria finitude? Não há limites, mas sim as leis da contradição, creio eu [...] Eu afirmaria, se não achasse isso presunçoso em alguém tão mal instruído, ter como um objetivo a elucidação da verdade, e o encorajamento da boa moral neste mundo real, através de um antigo artifício de exemplificá-las em personificações pouco conhecidas, que podem tender a “prová-las” (TOLKIEN, *apud* CARPENTER, 2006, pp. 182; 187-188).

O primeiro ponto nessa citação é a relação necessária e subsidiária que Tolkien estabelece entre a Onipotência Criadora e a imortalidade. De fato, somente Deus pode criar em sentido estrito, trazer algo do nada para a existência, uma vez que somente aquilo que pode subsistir em si mesmo tem esse poder. Todas as criaturas, inclusive os poderes angélicos dos Valar, dependeram de Eru para existir e, por isso, somente Eru pode criar algo a partir do Vazio, ou seja, somente em Eru é possível o *actus essendi*.

Uma segunda observação pode ser feita na distinção entre os Ainur e os Valar. Enquanto Ideias na Mente Divina, os Ainur eram anteriores e, por isso, não estavam ligados ao mundo material criado, apenas o perceberam pela Música, símbolo duma estrutura imaterial, matemática, lógica, que regia a Canção. Somente quando a Criação foi realizada e vivificada pela Chama Imperecível alguns dos Ainur (vale a ressalva que nem todos quiserem ir, logo existem Ainur que não são os Valar) decidiram se unir à Criação e se associar ao mundo material, convertendo-se em Valar, conhecidos como *Os Poderes do Mundo*.

É interessante seguirmos as frases entre aspas nessa citação de Tolkien, que são provavelmente expressões de Hastings destacadas para a resposta do filólogo. Quando Tolkien enfatiza que a subcriação deve ser uma liberação criativa dos meios conhecidos utilizados pelo Criador e isso não é desrespeitoso nem herético, mas um tributo à sua Onipotência e Variedade infinita, é difícil não estabelecer uma correspondência com a perspectiva tomista das ideias, formas ou entes virtuais estarem potencialmente na infinitude da Mente Divina, mesmo aquelas que aparentemente são inventadas pelos homens. Por outro lado, quando se refere ao legendário, é fundamental notar a controvérsia sobre a autoridade de quem decide sobre a ordem do mundo, das almas e da vida. Tal função parece estar relacionada com os Valar apenas de forma analógica e subsidiária, uma vez que são considerados apenas criaturas, ou seja, dependentes do Único, e restritos em seu poder, não podendo alterar qualquer estrutura fundamental da Existência. O exemplo dado por Tolkien na própria carta é a fabricação dos orcs por Melkor, quando Tolkien afirma que, enquanto escritor, concebeu “ao menos os Orcs como seres reais pré-existentes sobre os quais o Senhor do Escuro exerceu a plenitude de seu poder remodelando-os e corrompendo-os, não os criando.” (TOLKIEN, apud CARPENTER, 2006, p. 189).

Além disso, a questão da subcriação dos Valar, dos elfos e dos homens se relaciona com o Livre-Arbitrio e sua dependência de Eru e com a própria função do subcriador das estórias de fadas, uma vez que, apesar de possuírem a liberdade de homenagear a Onipotência e a Variedade Divina por meio de fabulações de metafísicas ficcionais e mitológicas, ao mesmo tempo estão restritas pela consistência interna de realidade, das leis da necessidade e verossimilhança, tais como os princípios de identidade e não contradição. Ou seja, seu poder subcriador é limitado pela Verdade, que por sua vez é manifestação do Ser na inteligência, que reconhece a Bondade como fundamento da Realidade e por isso pode repousar na Beleza, num processo de

elevação da contemplação de beleza sensível para a contemplação intelectual das Ideias em Deus. De fato, conforme São Tomás nos mostra na questão 25 da primeira parte da *Suma Teológica*, até mesmo Deus, que é Uno, Verdade e Bem, não pode agir de forma contraditória a sua própria essência, constituindo em si mesmo as limitações da Realidade.

Literariamente, podemos encontrar esse processo no mesmo *Ainulindalë*, especialmente no papel dos Ainur e Valar, tanto na concepção quanto na regência e manutenção da Criação. Como nos mostra McIntosh (2017, pp. 157–202), não existe na tradição cristã um poder angélico equivalente aos Valar de Tolkien, cujo poder subcriativo concedido por Eru é capaz de alterar voluntariamente e objetivamente as estruturas do Mundo. Em nenhum momento existiu na tradição cristã um evento como o de Aulë fazendo os anões ou de Yavanna e os ents, e nem mesmo a corrupção dos orcs por Melkor, o que poderia indicar uma metafísica pagã ou herética. De fato, se voltarmos para a Criação do mundo nas *Eddas* ou mesmo no diálogo platônico do *Timeu*, veremos poderes demiúrgicos dos deuses na ordenação da Natureza e dos seres vivos. É esse tipo de poder que possuem os Valar.

Todavia, ainda que essas liberações da realidade primária sejam inegáveis, a questão da Necessidade metafísica do Ser que é o Único que subsiste, o único com a potência do *actus essendi*, é obedecida aos moldes da consistência interna de realidade. Ainda que seja fato que Aulë e Yavanna conceberam e fizeram seres vivos e inteligentes à revelia de Eru, tais subcriações só se tornaram autônomas e conscientes após a aprovação do Único, que lhes concedeu a Chama Imperecível. Do mesmo modo, Melkor só pode alterar seres pré-existentes para sua depravação na (de)formação dos orcs, ou apenas criar simulacros sem capacidade de autonomia ou vontade. Enfim, se existe uma especulação literária e metafísica nessa estória de fadas tolkieniana que concebe os elfos como intermediários entre os anjos e os homens, também os Valar são intermediários entre os anjos e a própria Divindade

nessa estrutura hierárquica metafísica ficcional, que apesar de estabelecer uma subcriação ausente no mundo primário, ainda persegue a consistência interna de realidade em seus princípios lógicos e metafísicos.

Por fim, a questão da *eutatástrofe* como afirmação ontológica encerra nosso estudo de caso do *Ainulindalë* como fonte de correspondências de Tolkien e suas referências em termos de ideias e significados. Para além de um recurso literário que promova uma tranquilização diante do sofrimento ou de um escapismo diante de uma realidade sufocante, o *happy ending* pressuposto na eucatástrofe deve seguir também a necessidade e a verossimilhança, ou seja, a consistência interna de realidade. Com efeito, a *eutatástrofe* só se torna racional e consistente com a realidade quando postulamos uma ontologia no mundo primário que afirme uma Providência Divina Criadora e sustentáculo do mundo. Por isso é necessária a compreensão das ideias e significados postulados por Tolkien nas estórias de fadas de seu legendário, pois sem essa base não conseguimos compreender os fios condutores de sua organização do seu vasto e erudito material literário, mitológico e histórico presente em sua ficção. De fato, apesar de buscar uma racionalidade, obedecendo à consistência interna de realidade, ao mesmo tempo reivindica a originalidade e liberdade do subcriador, que ousa contribuir com a Criação por meio de seu relacionamento, podemos até mesmo dizer união, com o Transcendente.

Eu me aventuraria a dizer que, abordando a Estória Cristã dessa direção, sempre foi meu sentimento (um sentimento alegre) que Deus redimiu as criaturas criadoras corruptas, os homens, numa maneira adequada a esse aspecto, assim como a outros, de sua estranha natureza. Os Evangelhos contêm um conto de fadas, ou uma história de um tipo maior que abraça toda a essência dos contos de fadas. Eles contêm muitas maravilhas — peculiarmente artísticas, belas e comoventes: míticas em sua significância perfeita e autocontida; e entre as

maravilhas está a maior e mais completa eucatástrofe concebível. Mas essa estória adentrou a História e o mundo primário; o desejo e a aspiração da subcriação foram elevados à plenitude da Criação. O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucatástrofe da estória da Encarnação. Essa estória começa e termina em alegria. Tem preeminentemente a “consistência interna da realidade”. Não há estória jamais contada que os homens tenham querido tanto que fosse verdadeira, e nenhuma que tantos homens céticos tenham aceitado como verdadeira em seus próprios méritos. Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva ou à tristeza ou à ira [...] Ela olha adiante (ou atrás: a direção nesse respeito é desimportante) para a Grande Eucatástrofe. A alegria cristã, a *Glória*, é do mesmo tipo; mas é preeminentemente (infinitamente, se nossa capacidade não fosse finita) elevada e alegre. Porque essa estória é suprema; e é verdadeira. A arte foi verificada. Deus é o Senhor, de anjos, e de homens — e de elfos. Lenda e História se encontraram e fundiram. Mas no reino de Deus a presença do maior não oprime o pequeno. O Homem redimido ainda é homem. Estória, fantasia, ainda continuam, e devem continuar. O *Evangelium* não ab-rogou as lendas; ele as abençoou, especialmente o “final feliz”. O cristão ainda tem de labutar, com mente e com corpo, para sofrer, esperar e morrer; mas ele pode agora perceber que todas as suas inclinações e faculdades têm um propósito, que pode ser redimido. Tão grande é a mercê com a qual ele foi tratado que pode agora, talvez, com razão ousar achar que na Fantasia ele pode, na verdade, assistir no florescimento e múltiplo enriquecimento da criação. Todas as estórias podem se tornar verdadeiras; e, contudo, no final, redimidas, elas podem ser tão semelhantes e dessemelhantes às formas que as damos quanto o Homem, finalmente redimido, será semelhante e dessemelhante ao caído que conhecemos (TOLKIEN, *apud* LOPES, 2006, pp. 135-137).

Referências

AGOSTINHO. *A Trindade*. Tradução de Frei Augustino Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.

_____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

_____. *Metafísica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

CARPENTER, Humphrey (Org.). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: Harper Collins Publishers, 1995.

TOLKIEN, J.R.R., CARPENTER, Humphrey (Org.). *As Cartas de J.R.R Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

_____. *J.R.R. Tolkien: Uma Biografia*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

CHRÉTIEN DE TROYES. *Romances da Távola Redonda*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KOCHER, Paul H. *Master of Middle-Earth: the Fiction of J.R.R. Tolkien*. New York: Ballantine Books, 1977.

LOPES, Reinaldo José. *A Árvore das Estórias: Uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J.R.R. Tolkien*. 2006. 230f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Universidade de São Paulo, São Paulo.

MCINTOSH, Jonahtan S. *The Flame Imperishable: Tolkien, St. Thomas, and the Metaphysics of Faërie*. Kettering (OH): Angelico Press, 2017.

OLSEN, Corey. *Explorando o Universo do Hobbit*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Editora Lafonte, 2012.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2000.

_____. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

THE POETIC EDDA: The mythological poems. Translated from Icelandic with an introduction and notes by Henry Adams Bellows. DOVER PUBLICATIONS, INC, 2004.

THE POETIC EDDA: The heroic poems. Translated from Icelandic with an introduction and notes by Henry Adams Bellows. DOVER PUBLICATIONS, INC, 2007.

TOMÁS DE AQUINO. *Suma teológica*. Edição bilingue coordenada Carlos Josaphat Pinto de Oliveira. São Paulo: Loyola, 2002.

TOLKIEN, J.R.R. *The Monsters & the Critics and other Essays*. London: Harper Collins Publishers, 1997.

_____. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

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

_____. *A lenda de Sugurd & Gudrún*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *A queda de Artur*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *Beowulf: uma tradução comentada*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

3 *Silmarillion: a biografia de uma obra*

The Silmarillion: the biography of a novel

Fernanda da Cunha Correia¹

RESUMO: Neste artigo, iremos brevemente observar como a produção de *O Silmarillion* acompanhou a história de vida de seu autor J.R.R. Tolkien, mesclando-se com sua própria biografia, influenciando e sendo influenciado pelos episódios que vivera e por sua vida acadêmica. Nesta, os textos das tradições mitológicas nórdica e celta foram seu objeto de estudo e também fonte de inspiração para a sua própria mitologia, projeto que o acompanhou por toda a vida e dando origem a *O Silmarillion*.

PALAVRAS-CHAVE: *O Silmarillion*; mitologia; *Edda*; *Kalevala*; ciclo arturiano.

ABSTRACT: In this article, we are going to briefly observe how the writing of *The Silmarillion* followed the history of his author J.R.R. Tolkien, confusing itself with his life story, having an effect on the academic life of Tolkien and being changed by episodes of the author's life. The texts of the Nordic mythology and the Celtic mythology were Tolkien's object of study and inspiration for his own mythology, the project of his life and the origin of *The Silmarillion*.

KEYWORDS: *The Silmarillion*; mythology; *Edda*; *Kalevala*; Arthurian cycle.

J.R.R. Tolkien tornou-se autor ao longo de sua vida, misturando suas referências de infância, com seus estudos acadêmicos e sua própria experiência pessoal. Se o sucesso de seus livros publicados quando ainda estava vivo fez com que ele

¹ Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001. E-mail: fernandacorreia@gmail.com.

pudesse se dedicar à escrita, a produção de *O Silmarillion* embrenha-se com a história de sua vida.

Mesmo que de forma não consciente, já na sua juventude, a ideia de um mundo que fosse não necessariamente mágico, mas no qual houvesse magia, habitado por seres desconhecidos do homem comum, espreitava em sua mente. Clyde S. Kilby, que dedicou um livro inteiro à história da produção do livro mitológico de Tolkien relata: “Tolkien told me that some of the poems in *Tom Bombadil* have been written by him ‘as a boy.’ He said also that his love for languages began when he was five or six, and we are told that it was his linguistic concern that generated his myth”² (KILBY, 1976, p. 48).

Desde a infância teve contato com um mundo de histórias e imaginação, quando lia seus livros infantis, cujos títulos incluíam todos os textos como contos de fadas, mas que, muitas vezes, traziam mitos de outros povos como mera história para crianças. Eram grandes coleções que traziam os clássicos infantis, mas também a história de Sigurd, o herdeiro dos deuses nórdicos. O próprio escritor não sabia precisar quando ou como surgiu a inspiração para suas obras:

But in his article in *Diplomat* Tolkien proposes an entirely different version of the origin composition of his main creative works. “This business,” he said, “began so far back that it might be said to have begun at birth.” The mythology “first began to take shape during the 1914-18 war. *The Fall of Gondolin* (and the birth of Eärendil) was written in Hospital and on leave after surviving the Battle of the Somme in 1916”³ (KILBY, 1976, p. 47).

² “Tolkien me contou que alguns destes poemas em *Tom Bombadil* foram escritos por ele quando ele ‘era um garoto’. Ele também disse que seu amor por línguas começou quando ele tinha cinco ou seis anos e foi-nos dito que havia sido sua preocupação linguística gerara seu mito.” (Tradução nossa)

³ Mas em seu artigo na *Diplomat* Tolkien propôs uma versão inteiramente diferente da origem de seus principais trabalhos criativos. “Este negócio”, ele disse, “começa há tanto tempo atrás que é possível dizer que começou no nascimento.” A mitologia “primeiro começou a tomar forma durante a Guerra de 1914–18. *A Queda de Gondolin* (e o nascimento de Eärendil) foi escrito em um hospital e na licença após sobreviver à Batalha de Somme em 1916. (Tradução nossa)

Ou seja, a mitologia para a sua história começou a tomar forma enquanto ele se recuperava dos ferimentos da Primeira Guerra, mesmo que não fosse parte de um plano consciente, ao menos não nesse período. Assim, mesmo que de forma indireta, a guerra teve influência em seus escritos. Foi nos tempos livres antes das batalhas nas trincheiras e depois na recuperação no hospital, que ele começou a escrita. Quase como uma necessidade física de colocar no papel o que espreitava em sua mente.

[...] Tolkien believed (with *The Silmarillion*) that he was doing more than inventing a story. He wrote of the tales that make up the book: “They arose in my mind as “given” things, and as they came, separately, so too the links grew. An absorbing, though continually interrupted labour (especially, even apart from the necessities of life, since the mind would wing to the other pole and spread itself on the linguistics): yet always I had the sense of recording what was already “there”, somewhere: not of “inventing”⁴ (CARPENTER, 1977, p. 129).

Assim, sua imaginação e criação não tiveram seus primeiros passos naquele instante, podendo ter acompanhado o Professor Tolkien desde seus primeiros anos. Como ele mesmo explicou, muitas de suas ideias surgiram, e ele apenas fez a junção com outras, quase como se suas referências fossem absorvidas e retrabalhadas em sua mente sem perceber, até que a ligação fosse feita. Este processo gerava narrativas aparentemente desconexas, muitas vezes sem sentido.

Estes textos que um dia dariam forma ao seu livro mitológico eram rascunhos feitos em um caderno barato que o professor havia comprado e escrito na capa “O Livro dos Contos Perdidos”, o que também se tornaria um título póstumo com

⁴ [...] Tolkien acreditava que (com *O Silmarillion*) ele estava fazendo mais do que inventando uma história. Ele escreveu sobre os contos que compõem o livro: ‘Eles surgiram na minha mente como coisas “dadas”, e conforme elas vinham, separadamente, então os links se formavam. Um trabalho extremamente interessante, ainda que ininterrupto, (especialmente, ainda que separado de outras atividades, desde que a mente podia seguir para o outro lado e seguir sozinha para a linguística): ainda que sempre eu tinha a sensação de isso sempre ter estado “lá”, em algum lugar: nada de o ter “inventado”.’ (Tradução nossa)

escritos que não entraram em *O Silmarillion*, seja por não estarem completos, seja por não se integrarem totalmente à narrativa. O primeiro conto completo deste compilado de rascunhos foi “A Queda de Gondolin”, com alguns personagens ainda diferentes do texto que podemos encontrar na edição publicada.

He soon came to feel that the composition of occasional poems without a connecting theme was not what he wanted. Early in 1915 he turned back to his original Earendel verses and began to work their theme into a larger story. He had shown the original Earendel lines to G.B. Smith, who had said that he liked them but asked what they were really about. Tolkien had replied: “I don’t know. I’ll try to find out.” Not try to invent: *try to find out*. He did not see himself as an inventor of story but as a discoverer of legend. And this was really due to his private languages⁵ (CARPENTER, 1977, p. 107).

As mudanças ocorrem principalmente porque Tolkien trabalhou nestes textos durante toda a sua vida, sempre retomando o que escrevera anos antes e observando com novos olhos, fazia mudanças, que eram inspiradas e modificadas de acordo com o que vivia. O episódio mais romântico destes contos, “A Balada de Lúthien e Beren”, reflete sua história com Edith.

Na história, Beren, herdeiro dos primeiros homens e grande guerreiro, procura refúgio em um bosque após ser derrotado pelo exército do grande inimigo de Arda, Melkor. Nesse bosque, ouve uma linda canção e a segue, até encontrar sua origem: a bela Lúthien, filha de um rei élfico com um ser divino, cantava e dançava. Perdidamente apaixonados assim que seus olhos se encontraram, Beren a seguiu e enfrentou todos os desafios impostos pelo pai de Lúthien. Por serem de espécies diferentes e

⁵ “Ele logo percebeu que escrever poemas ocasionais sem um tema os conectando não era o que ele queria. No começo de 1915 ele voltou aos seus versos sobre Earendel originais e começou a trabalhar o tema em uma história maior. Ele mostrou as linhas originais de Earendel a G.B. Smith, que disse haver gostado, mas perguntou o que eles realmente significavam. Tolkien respondeu: ‘Eu não sei. Vou tentar descobrir.’ Não inventar: *tentar descobrir*. Ele não via a si mesmo como um inventor de histórias, mas o descobridor de uma lenda. E isso foi realmente devido aos seus idiomas particulares.” (Tradução nossa)

ela filha da realeza, seu relacionamento não foi bem visto e imposições foram feitas para que pudessem ficar juntos.

Tendo sido inspirado por sua esposa enquanto ela dançava no bosque, quando começou a rascunhar a história, e lembrando a proibição de seu tutor para que os estudos não fossem deixados de lado, o conto do romance proibido é uma ode ao seu próprio relacionamento. Quando Edith morreu, Tolkien mandou escrever “Lúthien” em sua lápide e deixou instruído para que na sua estivesse escrito “Beren”. E assim estão as duas, lado a lado, no cemitério de Wolvercote, em Oxford.

Além dos episódios pessoais que o influenciaram, muitas de suas ideias tomaram forma quando, ainda na faculdade, decidiu se dedicar ao estudo de línguas. Algumas, como latim e grego, já eram conhecidas em sua juventude devido aos estudos com seu tutor, o Padre Francis. Porém conhecer as línguas parecia pouco para o jovem, que começou a se interessar pela estrutura delas e de onde elas surgiram. Tolkien começou a ir mais a fundo, procurando pelas bases, por aquilo que havia de comum em todas as línguas e, principalmente como cada língua se relacionava com a cultura do povo que a utilizava, como explica seu biógrafo Humphrey Carpenter (1977, p. 54). Foi o suficiente para que o então estudante se decidisse pela especialização na Filologia, ciência que estuda o desenvolvimento das línguas naturais e a qual acabaria por ser sua área de especialização e, posteriormente, na qual ministraria suas aulas.

Nesse estudo mais aprofundado, entrou em contato com textos mitológicos. Por serem línguas antigas, só é possível analisá-las por meio dos registros de época de seus povos. Com exceção dos celtas, que acreditavam apenas na tradição oral, estes escritos tratavam das bases das religiões dos povos falantes, seu panteão mitológico e suas lendas heroicas. Durante seu estudo acadêmico, encontrou as principais inspirações para sua mitologia.

O que incomodava principalmente a Tolkien era o fato de a Inglaterra não apresentar nada tão estruturado como o encontrado nos países nórdicos. Os deuses que criaram o mundo e

cujas aventuras influenciavam diretamente os acontecimentos das vidas mortais, lendas que explicassem suas tradições e grandes heróis herdeiros desse mundo divino não eram encontrados em seu país. O mais próximo a isto eram as lendas do Rei Arthur, as quais não agradavam plenamente o desejo do jovem estudante que buscava, principalmente pelo fato de as lendas arturianas, apesar de comumente associadas à Inglaterra, não serem inglesas, mas de origem celta⁶ e se referirem à Grã-Bretanha, especialmente às regiões de Gales e Escócia neste caso, que foram influenciadas pela corte francesa.

De maneira geral, podemos dizer que os principais territórios habitados por essa gente eram, em termos modernos: a França (na Antiguidade, a Gália, terra dos gauleses, o povo de Asterix e Obelix), partes do sul da Alemanha, a Áustria, a Suíça, o norte da Itália, Portugal, a Espanha, todo o Reino Unido (Inglaterra, Escócia, País de Gales, Irlanda do Norte) e Irlanda — embora, é bom que se diga, os habitantes da Grã-Bretanha e da Irlanda não fossem designados como celtas pelos antigos gregos e romanos, apesar das semelhanças de costumes e nomes entre eles e seus primos do continente. Algumas tribos chegaram até a se aventurar na Ásia Menor (atual Turquia), ficando conhecidas como gálatas (foi para descendentes delas convertidos ao cristianismo que o apóstolo Paulo escreveu a Epístola aos Gálatas, importante texto do Novo Testamento) (LOPES, 2017, p. 136).

Enquanto este desconforto era guardado nos pensamentos de Tolkien, ele seguia escrevendo poemas na língua das fadas que criara, utilizando nomes e referências que o agradaram em seu estudo dos textos nórdicos. Alguns deles, como os anões de *O Hobbit*, foram assumidos como uma apropriação, uma vez que a sonoridade combinava com o que vinha criando. Porém, esses textos continuavam sendo nada mais do que um passatempo.

⁶ [...] o adjetivo “celta” é um termo conveniente para designar uma imensa variedade de culturas aparentadas entre si, às vezes de uma maneira bem distante, que ocupam uma região imensa da Europa e um pedacinho da Ásia, com registros a partir do primeiro milênio antes de Cristo (depois do ano 1000 a.C., grosso modo) e chegando, é claro, até os dias de hoje (LOPES, 2017, p. 133).

Foram quase quarenta anos trabalhando paralelamente em *O Silmarillion*. Em princípio apenas uma distração, mas o sucesso de *O Hobbit* o obrigou a imaginar novas histórias e imediatamente seus escritos lhe chamaram atenção. Ao conceber *O Senhor dos Anéis*, via a saga do Um Anel como apenas um episódio de algo muito maior que só então ele percebera que vinha criando por toda a sua vida. Os contos desconexos começaram a fazer sentido entre eles e pequenas referências às eras antigas, deuses e feitos heroicos eram mencionados em seu texto.

Foi então que a produção dessas narrativas foi somada à sua frustração por não encontrar um equivalente inglês da mitologia nórdica. Se antes havia um simples incômodo pelo fato de a Inglaterra não possuir algo que pudesse considerar tão notável quanto os textos nórdicos, agora o desejo era o de que ele mesmo pudesse suprir essa lacuna por meio de sua imaginação, ainda que tivesse consciência do quão ambicioso era seu projeto.

Seus rascunhos tornaram-se um plano querido e pessoal e, por ter emprestado ideias à trama da Guerra do Anel, era visto como uma parte indissociável de *O Senhor dos Anéis*. A concepção original era que os dois livros fossem lançados juntos. Os editores viram o potencial do texto, mas o acharam confuso e complexo demais para uma simples continuação de uma história para crianças. Assim, a publicação de *O Silmarillion* foi adiada (CARPENTER, 2006, p.31).

O sucesso imediato da trilogia a respeito do hobbit que atravessava a Terra-média para destruir o maligno Um Anel garantiu que a publicação do livro de mitologias de Tolkien finalmente aconteceria. Agora o professor já estava aposentado de Oxford e recebia o lucro das vendas de seu livro, seria possível enfim finalizá-lo e, com o sucesso de seus outros livros, seria indiscutivelmente publicado. O principal inimigo agora era seu gênio perfeccionista e a necessidade que tinha de escrever e reescrever tudo o que produzia.

Something of the extent of Tolkien's perfectionism may be sensed by noting that he, like C. S. Lewis, thought a story properly

composed only after the author had first done the whole thing in poetry and then turned it back into prose. Some of the manuscript of *The Silmarillion* is in verse form. It is a concept reminiscent of Horace's dictum that an author rework his writings for nine years before giving them to the public⁷ (KILBY, 1976, p. 32).

Como observou Kilby, Tolkien achava que devia começar com poesia para depois passar para a prosa, chegando ao extremo de escrever primeiro em verso em sua língua élfica para depois traduzir para o inglês ainda em verso e só então chegar à versão em prosa, que estava longe de ser a que o autor consideraria como finalizada. Por conta disso, algumas de suas histórias não puderam ser integradas à versão publicada de *O Silmarillion*. Esse é o caso de *Beren e Lúthien* que foi apenas parcialmente integrado à obra porque o poema *A Balada de Leithian*, versão completa da história de amor entre o humano e a elfa, não foi finalizado e o rascunho tem mais de quatro mil versos.

O texto de *O Silmarillion* foi ganhando cada vez mais importância, tanto dentro de suas histórias quanto em sua vida pessoal. Com a clareza e a consciência de que a sua “língua de fadas sem sentido” era muito mais do que isso, retornou novamente ao texto. Agora, precisava ampliar o que já fora apresentado em suas obras de sucesso e moldar seu texto de acordo com o projeto de imaginar uma mitologia para a Inglaterra que o trabalho assumira. Era preciso conectar tramas, transformar todo o material escrito ao longo dos anos em uma história com sequência em vez de episódios isolados, corrigir incongruências que surgissem ao serem dispostas lado a lado e acrescentar aquilo que surgira durante a produção de *O Senhor dos Anéis*.

No entanto, como resultado dessa eterna revisão que o texto sofria, Tolkien jamais conseguiu finalizar o livro e morreu

⁷ Algo da extensão do perfeccionismo de Tolkien pode ser percebido ao observar que, assim como C.S. Lewis, uma história só era propriamente criada após o autor ter primeiro feito tudo em poesia e só depois passar para a prosa. Alguns dos manuscritos de *O Silmarillion* estão em forma de verso. É um conceito remanescente de um ditado de Horácio segundo o qual um autor deve retrabalhar seus escritos por nove anos antes de apresentá-los ao público. (Tradução nossa)

antes que este estivesse concluído em 2 de setembro de 1973, aos 81 anos. Seu filho Christopher Tolkien assumiu a tarefa de publicar a obra tão querida de seu pai.

Seguindo as anotações deixadas por ele, Christopher organizou os textos e procurou as versões mais recentes, muitas vezes mesclando textos, seja porque uns estavam mais claros do que os outros, seja porque uns continham mais informação. O trabalho durou quatro anos e *O Silmarillion* chegou às livrarias em 15 de setembro de 1977.

O *Silmarillion*: uma mitologia imaginada para a Inglaterra

Após conhecer a história de como *O Silmarillion* foi produzido e entender a relação entre autor e obra, podemos observar como o cenário literário que compôs a vida de J.R.R. Tolkien, particular e acadêmica, foi se sedimentando em sua mente e se mesclando até dar origem aos textos que compõem a obra.

Tolkien escreveu em seu agora famoso ensaio sobre os contos de fada que: “A Fantasia é uma atividade humana natural. Certamente ela não destrói a Razão, muito menos insulta; e não abranda o apetite pela verdade científica nem obscurece a percepção dela. Ao contrário. Quanto mais arguta e clara a razão, melhor fantasia produzirá.” (TOLKIEN, 2013, p. 53). Esse ponto de vista pode ser entendido não apenas como uma defesa do termo Fantasia, ou do *fantasy* atual⁸, mas da própria produção literária e acadêmica do autor, a qual utiliza textos considerados de fantasia como inspiração e fonte de pesquisa. A alegoria, que Tolkien

⁸ A literatura fantástica ou de fantasia possui uma reputação de literatura menor entre as obras de ficção tidas como canônicas. No caso de Tolkien, além de ele ser um acadêmico respeitado e ter sua produção literária vista como mero passatempo por seus colegas, sua fé parecia contraditória ao fantástico, uma vez que o gênero trata de magia e seres sobrenaturais. Tolkien resolve esta questão considerando a produção artística como uma forma imperfeita do homem de imitar Deus, o que justificaria a existência desses temas. Ao final, o autor acabou por dar origem a um subgênero do fantástico, hoje quase autônomo, que é o *fantasy*, no qual a magia não apenas existe como faz parte da estrutura deste mundo.

criticava com veemência que vissem em suas obras, é apenas um estágio inicial dessa relação entre Fantasia e Razão.

Quando ainda estudante universitário em Oxford, começou a se aprofundar nas origens de sua própria língua. Ao entrar em contato com o anglo-saxão, além da carreira acadêmica, acabaria traçando também sua carreira literária. Estudando este ramo linguístico, Tolkien voltou-se para o inglês arcaico e o inglês médio. Em seus estudos, deparou-se com textos clássicos utilizados como fonte de estudo. Entre eles estava *Beowulf*, texto em versos que narra a trajetória do guerreiro antigo que dá nome à obra. Curiosamente, a tradução havia sido lida por Tolkien ainda em sua época de colégio e, agora, podia lê-lo de forma integral e no original.

É importante perceber que a estrutura de *Beowulf*, um texto que retrata os tempos pagãos que dialogava perfeitamente com as crenças cristãs de Tolkien, é emulada futuramente ao escrever *O Silmarillion*, no qual se observa a inspiração nórdica sem abandonar a estrutura bíblica. O fascínio acerca do texto, além de acadêmico, é entendido por aquilo que o diferencia das lendas arturianas: a presença não tão direta do cristianismo mesclada com o fantástico e por se tratar de um texto escrito em inglês antigo, sem as influências celtas de Arthur.

[...] He found that Old English appealed to him, though it did not have the aesthetic charm of Welsh. This was rather a historical appeal, the attraction of studying the ancestor of his own language. And he began to find real excitement when he progressed beyond the simple passages in the primer and turned to the great Old English poem *Beowulf*. Reading this first in a translation and then in the original language, he found it to be one of the most extraordinary poems of all time: the tale of the warrior *Beowulf*, his fight with two monsters, and his death after battle with a dragon⁹. (CARPENTER, 1977, p. 54)

⁹ Ele descobriu que o inglês antigo o atraía, ainda que não tivesse o charme estético do galês. A escolha teve um apelo histórico, o de estudar o ancestral de sua própria língua. E ele começou a encontrar real entusiasmo quando ele progrediu além das simples passagens elementais e passou para o poema em inglês antigo *Beowulf*. Lendo primeiro em uma tradução e depois no original,

Beowulf é considerado o maior poema épico escrito em inglês arcaico, datado por volta de 700 d.C., sem que se possa precisar a data tampouco seu autor, desconhecido, uma vez que antes de ser registrado fora contado oralmente por muito tempo antes. Ou seja, também não se pode precisar qual versão é a registrada. O texto é ainda mais complexo de se identificar por apresentar temas cristãos juntos a figuras e temas míticos, dificultando perceber se foram escritos já assim ou se foram adições posteriores. Segundo Tolkien (2015, p. 253) seria preciso determinar se a fraseologia cristã estava bem estabelecida quando *Beowulf* foi escrito, informação que não se tem com certeza.

O texto que chegou até os dias atuais é apenas um manuscrito, o qual também não é possível datar, tendo-se aproximado a sua idade de acordo com o tipo de escrita apresentado: “(...) *Beowulf* só foi composto na forma como o conhecemos hoje (embora sejam muito antigas algumas das tradições que ele perpetua) depois que muitos versos cristãos já haviam sido escritos, isto é, após a época de Cædmon¹⁰” (TOLKIEN, 2015, p. 237). Partes dos ensaios apresentados e a tradução feitos por Tolkien foram publicados postumamente, no livro Tolkien explica:

A “lenda histórica” deriva das tradições sobre homens reais, eventos reais, políticas reais, de terras geográficas verdadeiras, mas passou através das mentes dos poetas. Até que ponto as realidades históricas de personagens e eventos foram preservadas (mais do que alguns supõem, imagino) deste modo é outra questão. O conto de fadas (ou conto folclórico, se preferirem esse nome), de qualquer modo, foi alterado, pois, nesse caso, foi consolidado no interior da “História”. E creio que não foi a primeira vez que nosso poeta fez isso (2015, p. 302).

Não há mais como separar o que é invenção do que realmente aconteceu, sendo muitas vezes estes textos as poucas

descobriu um dos mais extraordinários poemas de todos os tempos: o conto do guerreiro *Beowulf*, sua luta com dois monstros e sua morte depois de uma batalha com um dragão. (Tradução nossa)

¹⁰ Poeta sacro que viveu no século VII e produziu inúmeros poemas de temas bíblicos.

pistas destes tempos. De uma certa forma, Tolkien faz em *O Silmarillion* o caminho inverso. Ele tinha em mente o tipo de história que gostaria de contar, o passado mítico que seu país não possuía em sua opinião. A criação de uma mitologia, fruto de uma narrativa ficcional do *fantasy*, é a consolidação de uma historicidade que serve de base para suas narrativas, com a expressão máxima em *O Senhor dos Anéis*.

Apesar de estar registrado em inglês antigo, acredita-se que a história tenha sido derivada do folclore nórdico, mesclado a histórias de personagens reais como explicou Tolkien. A lenda do guerreiro Beowulf teria sobrevivido através da tradição oral vinda dos povos germânicos que se dividiram e colonizaram os países nórdicos e a Grã-Bretanha. Algo muito próximo ao que aconteceu à lenda do rei Arthur, mas sem obter a mesma fama internacional. Outra diferença entre o texto de *Beowulf* e as narrativas arturianas está no fato de o primeiro manter a ambientação pré-cristã, mesclando elementos bíblicos que não estão desenvolvidos, permitindo a criatividade dos povos, cenário mais próximo ao gosto de Tolkien.

O poema narra a trajetória do herói chamado Beowulf, cuja força e heroísmo eram demonstrados já na infância. Uma criança selvagem, não sabia falar como os homens e, ao crescer, demonstrou grande força, tal qual a de um urso, e um comportamento igualmente indomável. Depois, já adulto, entre seus feitos da vida adulta está ter salvado o povo dinamarquês do monstro Grendel, que havia forçado o rei local a deixar seus salões livres todas as noites para ele ou seu reino seria destruído. Qualquer homem em seu caminho seria devorado, mas Beowulf apresenta-se para enfrentá-lo e o derrota. Após este feito, o herói ainda luta com a mãe do monstro, que retorna para vingar seu filho morto. Ele a derrota e traz como prêmio para o rei a cabeça decapitada de Grendel. Volta ao seu antigo reino agora como grande guerreiro e sua vida de aventuras segue até ser assassinado pelo fogo de um dragão meio século depois.

Foi com este documento que Tolkien trabalhou sua tradução do anglo-saxão. Encantado com o que encontrou, somado ao que já vinha imaginando para suas próprias histórias, buscou o mesmo tipo de texto em inglês médio para se certificar que a Inglaterra possuía algo que pudesse considerar tão belo e grandioso como o que lia a respeito das tribos escandinavas.

Deparou-se com o que senso comum tende a automaticamente julgar como o grande legado mitológico da Inglaterra: as crônicas arturianas. As histórias do lendário rei Arthur que subiu ao trono, uniu os bretões e depois desapareceu na misteriosa e envolta de magia ilha de Avalon, tinham certamente muitos dos elementos que atraíam a atenção de Tolkien. O problema, segundo o próprio, era a dificuldade encontrar um texto base ou mesmo uma origem para estes mitos que o comprovassem realmente ingleses. Tolkien, em carta para Stanley Unwin, de 16 de dezembro de 1937, ao responder um leitor a respeito de os nomes élficos terem sido inspirados pelos celtas deixa claro o distanciamento que procurava: “desnecessário dizer que eles não são celtas! Nem o são os contos. Conheço coisas célticas (muitas delas em seus idiomas originais, irlandês e galês), e sinto por elas uma certa aversão: em grande parte por sua irracionalidade fundamental” (TOLKIEN, apud CARPENTER, 2006, p. 31).

A lenda arturiana provém de muitas histórias que aos poucos foram reunidas sob o mesmo grande mito, o rei que um dia voltará para guiar a Bretanha em uma nova era de glórias. As histórias passaram a ser compiladas e registradas, como frequentemente aconteceu com outras orais, principalmente após o cristianismo e com mais intensidade à época das Cruzadas, por conta disso, encontramos diversas histórias do ciclo arturiano com os cavaleiros da Távola Redonda partindo em busca do santo Graal.

Now Tolkien turned back to Middle English and discovered *Sir Gawain and the Green Knight*. Here was another poem to fire his imagination: the medieval tale of an Arthurian knight and his

search for the mysterious giant who is to deal him a terrible axel blow. Tolkien was delighted by the poem and also by its language, for he realized that its dialect was approximately that which had been spoken by his mother's West Midland ancestors. He began to explore further in middle English, and read the *Pearl*, an allegorical poem about a dead child which is believed to have been written by the author of *Sir Gawain*. Then he turned to a different language and took a few hesitant steps in Old Norse, reading line by line in the original words the story of Sigurd and the dragon Fafnir that had fascinated him in Andrew Lang's *Red Fairy Book* when he was a small child. By this time he had acquired a range of linguistic knowledge that was remarkable in a schoolboy¹¹ (CARPENTER, 1977, p. 55).

Apesar de os textos arturianos estarem de acordo com a religião católica que Tolkien seguia, inclusive chegando a exaltá-la, o escritor acreditava que para uma verdadeira mitologia era preciso algo mais.

[...] Arthurian stories were also unsatisfactory to him as myth in that they explicitly contained the Christian religion. In his own Arthurian poem he did not touch on the Grail but began an individual rendering of the Morte d'Arthur, in which the king and Gawain go to war in 'Saxon lands' but are summoned home by news of Mordred's treachery¹² (CARPENTER, 1977, p. 224).

Era preciso que não fosse tão óbvia a correlação entre religião e história, o que em seus textos sobre *Beowulf* Tolkien deixava claro considerar a obra anglo-saxônica mais bem

¹¹ Agora Tolkien voltara-se para o inglês médio e encontrara *Sir Gawain and the Green Knight*. Aqui havia outro poema para alimentar sua imaginação: o conto medieval de um cavaleiro arturiano e sua busca pelo gigante que lhe dará um terrível golpe de machado. Tolkien ficou maravilhado pelo poema e também por sua linguagem, a qual ele percebeu ser um dialeto próximo ao falado pelos ancestrais de sua mãe em West Midland. Ele começou a explorar profundamente o inglês médio e leu *Pearl*, um poema alegórico sobre a morte de uma criança cuja autoria acredita-se seja a mesma de *Sir Gawain*. Então voltou-se para uma língua diferente e deu os primeiros passos hesitantes em direção ao nórdico antigo, lendo linha a linha o texto original da história de Sigurd e o dragão Fafnir que o havia fascinado quando criança no livro de Andrew Lang, *Red Fairy Book*. Neste momento ele havia adquirido conhecimentos linguísticos impressionantes para um estudante. (Tradução nossa)

¹² Histórias arturianas também eram insatisfatórias como mito para ele por conterem explicitamente a religião Cristã. Em seu próprio poema arturiano, não toca no tema do Graal mas começa uma construção individual de Morte d'Arthur, no qual o rei e Gawain vão para a guerra em 'terras saxônicas' mas são chamados de volta ao lar pelas notícias da traição de Mordred. (Tradução nossa)

balanceada entre os dois temas. Além disso, os dois livros póstumos que tratam do ciclo arturiano, *A queda e Artur* e *Sir Gawain and the green Knight*, fazem com que os textos tratem muito mais do reino das fadas e da magia, fazendo apenas pequenas menções à Igreja, à devoção da corte de Arthur a ela e ignorando a busca pelo Graal.

Em uma carta enviada ao responsável na editora Collins, com quem negociava publicar não somente *O Senhor dos Anéis*, mas este e *O Silmarillion* juntos como sempre desejava, Tolkien explica como as duas obras se relacionam e porque acredita que devam ser publicadas em conjunto. Em meio à sua explicação, o escritor deixa claro quais são suas influências para criar histórias fantásticas, e que estas funcionaram apenas como um ingrediente e não como inspiração direta. Além disso, deixa claro porque o ciclo arturiano não apela a seu gosto, principalmente pelo fato de que as lendas que chegaram até os dias atuais o fizeram vindas através dos franceses que conquistaram o território no qual essas histórias surgiram:

Porém, tive uma paixão igualmente básica *ad initio* pelo mito (não alegorias!) e pelos contos de fadas e, acima de tudo, pelas lendas heroicas no limiar dos contos de fadas e da história, de que há tão pouco no mundo (acessível a mim) para meu apetite. (...) Contudo, *não* sou “versado” nas questões de mitos e contos de fadas, pois em tais coisas (até onde sei) sempre estive procurando material, coisas de um certo tom e atmosfera, e não simples conhecimento. Além disso — e aqui espero não soar absurdo —, desde cedo eu era afligido pela pobreza do meu próprio amado país: ele não possuía histórias próprias (relacionadas à sua língua e solo), não da qualidade que eu buscava e encontrei (como um ingrediente) nas lendas de outras terras. Havia gregas, celtas e românicas, germânicas, escandinavas e finlandesas (que muito me influenciou), mas não inglesas, salvo materiais de livros de contos populares empobrecidos. É claro que havia e há todo o mundo arthuriano mas neste, poderoso como o é, foi naturalizado imperfeitamente, associado ao solo britânico mas não inglês; e não substitui o que eu sentia estar faltando. Por um lado, sua “faerie” é demasiado opulenta, fantástica, incoerente e repetitiva. Por outro e de modo mais importante está envolta (e explicitamente contém) a religião cristã.

Por razões que eu não elaborarei, isso parece-me fatal. Mitos e contos de fadas, como toda arte, devem refletir e conter em solução elementos de verdade (ou erro) moral e religiosa, mas não explícitos, não na forma conhecida no mundo “real” primário. (TOLKIEN, apud CARPENTER, 2006, p. 141)

O tom de narrativa que procurava foi encontrado quando, seguindo seus estudos em línguas, debruçou-se sobre o nórdico antigo e redescobriu a história do herói trágico Sigurd, a qual ele também havia lido em sua coleção infantil de contos de fadas — a mesma que o apresentou à *Beowulf*. Dedicado a esta tarefa e encantado com o que lia, aprofundou-se ainda mais e descobriu as *Eddas*.

As *Eddas* são grandes poemas épicos que estão para a cultura escandinava tal qual Homero está para a civilização Ocidental. Além disso, para a mitologia da época, era uma espécie de Velho Testamento. Os textos narram os feitos de poderosos homens que enfrentaram batalhas, deuses e seguiram vitoriosos, dando origem ao povo nórdico. Quem nascia naquela região tinha o sangue dos deuses, diziam estes poemas. Em seus textos teóricos (2010, p. 34), Tolkien explica que:

Quanto à época em que foram escritos, não temos informações senão as reveladas pelo exame dos próprios poemas. Naturalmente as datações diferem, em especial no caso de poemas individuais. Nenhum deles, em termos de composição original, provavelmente é muito mais antigo do que 900 d.C.

Assim como ocorreu com os textos anteriormente citados, a tradição era preservada somente via oralidade e jamais era escrita. Snorri Sturluson é o nome mais conhecido por reunir e organizar as histórias que atualmente compõem a Edda, mas as histórias já estavam registradas, não apenas orais. O catolicismo já alcançara estas “tribos bárbaras” e as catequizara há pelo menos 200 anos, fazendo com que este compilado apresente suas lendas como meras histórias e não algo que devesse ser cultuado. Snorri as escreveu, ou a ele esta tarefa é creditada, mas o fez de modo que

parecessem somente lendas, tirando seu caráter religioso e, em alguns momentos, já aproximando as duas tradições.

Não obstante, após 1050, certamente após 1100, a poesia que dependia da tradição pagã estava moribunda ou morta na Escandinávia – e isso quer dizer a poesia escáldica sobre qualquer assunto, tanto quanto baladas que de fato versavam sobre mitos, pois a poesia e a linguagem escáldica dependiam do conhecimento desses mitos pelo escritor e pelo ouvinte, que eram ambos, normalmente, o que chamaríamos de aristocratas – nobres, reis e cortesãos à moda do Norte.

Na Islândia ela sobreviveu durante algum tempo. Ali a mudança (por volta do ano 1000) fora bem mais pacífica e menos amarga (um fato que provavelmente não deixa de estar ligado à remoção e colonização). De fato, a poesia tornou-se uma lucrativa indústria de exportação da Islândia por algum tempo; e somente na Islândia ela jamais foi coletada ou anotada. Mas o antigo conhecimento decaiu depressa. (TOLKIEN, 2010, p. 30–31)

Atualmente, encontram-se duas versões dos textos. A *Edda Poética* e a *Edda em prosa*. A primeira trata-se do texto tal como era passado nos primeiros tempos, através de poemas que eram transmitidos cantados e, algumas vezes, interpretados. A segunda é a versão em prosa destas mesmas histórias, muitas vezes apresentando uma versão já cristianizada de muitos trechos.

Agora sabemos, seja como for, que essa coleção de poemas (a *Edda antiga*) nem deveria ser chamada de *Edda*. Essa é a perpetuação de um ato de batismo realizado pelo bispo, em que ele agiu *ultra vires*. A coleção não tinha nenhum título abrangente, até onde saibamos ou o manuscrito nos mostre. *Edda* é o título de uma das obras de Snorri Sturlson (morto em 1241), uma obra baseada nesses mesmos poemas e em outros semelhantes, agora perdidos, e é o título dessa obra apenas, por direito (...). (TOLKIEN, 2010, p. 34)

Por fim, outra das referências que influenciou Tolkien foi a *Kalevala*. Assim como os outros, era inicialmente uma tradição oral com mais de dois mil anos. Trata-se da epopeia nacional da Finlândia, que reúne diversas canções e poemas populares. O médico Elias Lönnrot dedicou-se à tarefa de resgatar

e registrar estas histórias, publicando sua primeira edição em 1835. Verlyn Flieger, a organizadora de *A história de Kulervo* (2016, p. XI), edição com a tradução e notas feitas por Tolkien da *Kalevala*, comenta:

É muito provável que o impacto do *Kalevala* nos finlandeses como “uma mitologia para a Finlândia” tenha impressionado Tolkien tão profundamente quanto as próprias canções, e desempenhado um importante papel em seu desejo explícito de criar sua chamada “mitologia para a Inglaterra” (...).

No restante da obra, Flieger ressalta pontos importantes que revelam a proximidade do *Kalevala* à obra de Tolkien e que podem ser estendidos aos outros textos já citados aqui:

A história de Kullervo foi um passo essencial no caminho de Tolkien da adaptação à invenção, que resultou no “*Silmarillion*”. Foi o precursor e a inspiração de seu épico trágico de Túrin Turambar, um dos três “Grandes Contos” da mitologia fictícia da Terra-média.

(...)

“A história de Kullervo” é o elo faltante da cadeia de transmissão. É a ponte pela qual Tolkien atravessou da Terra dos Heróis para a Terra-média. (p.131-134).

Ou seja, ao trabalhar nesses textos antigos, todos publicados como obras póstumas, fazendo novas traduções e os adaptando ao leitor moderno, Tolkien fazia disso um laboratório, talvez involuntário, para sua própria obra. Christopher Tolkien comenta em sua edição de *A queda de Artur* que os textos estão incompletos e aparentam terem sido interrompidos quando serviam de inspiração e Tolkien os deixava de canto para trabalhar em sua própria história, fazendo anotações ou criando pequenos contos.

Qualquer que fosse a intenção imediata de Tolkien com relação à história, e qualquer que seja sua contribuição para a obra posterior, ela é mais bem compreendida, em retrospecto, como peça de ensaio de alguém que está aprendendo seu ofício e

imitando conscientemente um material já existente (FLIEGER *in*: TOLKIEN, 2016, p.138).

Assim, são reconhecíveis pontos que aproximam os textos trabalhados academicamente por Tolkien, seja em traduções ou ensaios, dos que são produzidos por ele próprio. Dos textos arturianos, alguns temas sobreviveram na obra de Tolkien, tais como o rei que um dia retornará para um período de glória, a rota plana para a ilha do Oeste e grandes semelhanças entre Lancelot navegando solitário para Avalon e Elendil navegando para Valinor. Os textos das *Eddas* trazem a mitologia nórdica e a tragédia, também presentes em *Kalevala*, o que permeia os três grandes contos de *O Silmarillion: Os filhos de Húrin, Beren e Lúthien* e *A queda de Gondolin*. Enquanto *Beowulf* tem pontos que o aproximam de *O Hobbit*, sua estrutura, que mescla o paganismo e o cristianismo, se aproxima da estrutura de *O Silmarillion*.

Foram estes textos que encantaram Tolkien e o fizeram desejar e tomar para si a tarefa de imaginar e criar uma mitologia para a Inglaterra. As histórias do círculo arturiano eram boas, mas não o suficiente para inflamar o espírito como o professor havia sentido ao ler a Edda antiga e a *Kalevala*, fazendo com que ele se dedicasse também ao mesmo processo de produção.

[...] a grand and astonishing project with few parallels in the history of literature. He was going to create an entire mythology. The idea had its origins in his taste for inventing languages. He had discovered that to carry out such inventions to any degree of complexity he must create for the languages a 'history' in which they could develop. Already in the early Earendel poems he had begun to sketch something of that history; now he wanted to record it in full. [...]

And there was a third element playing a part: his desire to create a mythology *for England*. He had hinted at this during his undergraduate days when he wrote of the Finnish *Kalevala*: "I would that we had more of it left — something of the same sort

that belonged to the English.” This idea grew until it reached grand proportions¹³ (CARPENTER, 1977, p. 125).

Conforme estudava esses textos, mais queria encontrar algo equivalente para a Inglaterra. Seguiu seus estudos enquanto escrevia poemas diversos em paralelo. Tais textos, em princípio, não possuíam relação entre si. Em uma carta a um crítico que publicara sua opinião a respeito de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien deixa clara a sua inspiração e origem do texto de *O Silmarillion*:

Mencionei o finlandês porque ele deu o pontapé inicial na história. Fui imensamente atraído por algo na atmosfera do Kalevala, mesmo na fraca tradução de Kirby. [...] Contudo, o início do legendário do qual a Trilogia é parte (a conclusão), foi uma tentativa de reorganizar algumas partes do Kalevala, em especial o conto de Kullervo, o infeliz, em uma forma de minha própria autoria (TOLKIEN, apud CARPENTER, 2006, p. 206).

Quando não eram apenas treinos de suas línguas inventadas. Assim, tal como ocorre na tradição de um povo, diversas fontes, referências e ideias tomavam lugar na imaginação de Tolkien que, após algum tempo, transformava em um texto, poema ou episódio.

He told me that he had contemplated dedicating *The Silmarillion* to Queen Elizabeth and saying, “The only thing in which your country is not rich is mythology.” But perhaps no mythology whatever was as rich as Tolkien wanted it to be¹⁴ (KILBY, 1976, p. 43).

¹³ [...] um grande e surpreendente projeto com poucos paralelos na história da literatura. Ele estava criando toda uma mitologia./A ideia teve origem no seu gosto por inventar línguas. Descobriu que para continuar suas invenções em qualquer grau de complexidade, precisaria criar uma “história” que pudesse desenvolver para as línguas. Já nos primeiros poemas de Earendel, começou a rascunhar algo daquela história; agora queria registrá-la por completo. [...] /E havia um terceiro elemento cumprindo sua parte: seu desejo de criar uma mitologia *para a Inglaterra*. Ele deixou transparecer durante sua graduação quando ele escreveu sobre a *Kalevala* finlandesa: ‘Eu gostaria que nós tivéssemos mais disso — algo do mesmo tipo que pertencesse aos ingleses.’ Esta ideia cresceu até grandes proporções. (Tradução nossa)

¹⁴ Ele me contou que considerou dedicar *O Silmarillion* à Rainha Elizabeth dizendo: “A única coisa em seu país que não é rica é a mitologia.” Mas talvez nenhuma mitologia que fosse seria tão rica quanto Tolkien gostaria (Tradução nossa).

Tolkien se interessava tanto pelas histórias mitológicas, muito do seu gosto pessoal pela leitura, quanto pelo percurso histórico destas histórias, parte de seu trabalho acadêmico como filólogo. Este percurso partia da oralidade, muitas vezes como rituais de culto e não meras lendas, até a escrita, registros realizados após contatos com outras culturas, e a reescrita destas tramas, em releituras e reimaginações destes temas. Este processo é visto na mitologia criada por Tolkien, cuja criatividade e inspiração surgia cada vez que se dedicava a estes textos academicamente.

As primeiras histórias que mais tarde iriam integrar *O Silmarillion* foram escritas primeiro em verso, depois adaptadas para o texto em prosa, fazendo com que seu autor agisse como um verdadeiro tradutor. Porque esta era, inclusive, a explicação que Tolkien dava quando apontavam incongruências ou problemas em sua obra: ele era um mero tradutor, os problemas derivavam de versões diferentes que chegaram às suas mãos. A mesma explicação se aplica às outras obras do autor, como as atualizações feitas em *O Hobbit* para que se enquadrasse com a trilogia de *O Senhor dos Anéis*.

O Silmarillion era visto por seu autor como parte integrante de *O Senhor dos Anéis*, porque considerava preciso o conhecimento do conteúdo do primeiro para entender completamente a trilogia: como o mundo havia decaído a tal ponto, porque os elfos não ajudavam os homens, o que eram os anéis, porque permitiram que Sauron criasse tamanho mal, entre outras questões. Em grande parte, os textos eram uma espécie de Velho Testamento para esta mitologia criada para a Inglaterra.

O livro foi publicado quatro anos após a morte de Tolkien, quando seu filho Christopher Tolkien assumiu a tarefa de organizá-lo para que pudesse ser editado, principalmente porque devido ao sucesso dos outros títulos, o público estava ávido por mais informações da Terra-média. No prefácio, a história de como a obra foi produzida é lembrada, devido ao fato de ter

acompanhado Tolkien ao longo de sua vida. Os cadernos dos quais retirou os textos variam dos mais diversos períodos, podendo datar de 1917, escritos à lápis, muitas vezes às pressas, até a época de produção de seu grande sucesso *O Senhor dos Anéis*. O que mudou pouco foi sua estrutura, como explica Christopher Tolkien na introdução do livro: “Em seus textos tardios a mitologia e a poesia cederam espaço a preocupações teológicas e filosóficas, motivo pelo qual surgiram incompatibilidades de tom” (TOLKIEN, 1999, p. VIII).

O resultado final que acabou publicado é um trabalho em conjunto, de pai e filho. Christopher acompanhou a produção do pai e era o primeiro leitor de seus textos desde que o pudera fazer. Em suas correspondências com o filho, nota-se a importância que Tolkien dava aos comentários e impressões deste leitor em particular. Ou seja, o organizador da obra estava em sintonia com intenções de seu pai e assistiu à sua evolução, mas ainda não era o criador das histórias que editara. Não é possível definir o que foi mera escolha de Christopher e o que fora decisão deixada por seu pai. Muito material não foi utilizado na versão final, principalmente para garantir uma leitura coerente e agradável para quem não está acostumado a este tipo de escrita.

Por conta do processo criativo de Tolkien, que iniciava o texto e depois o retomava, muitas vezes com anos de intervalo, os textos sofreram modificações também porque o autor que voltava os olhos para o que fora produzido não era mais o mesmo que os escrevera. Nesses intervalos, Tolkien estudava e entrava em contato com novas histórias e lendas que o inspiravam de formas diferentes.

Com isso, pode-se compreender as razões para muitos textos não terem sido usados na edição final de *O Silmarillion*. Seja porque eram versões mais antigas ou mesmo que se contradiziam, e principalmente para que o resultado final fosse uma obra coerente. O material extra não foi esquecido, tais textos foram posteriormente organizados na coleção de doze títulos *The History*

of *Middle-earth*, que apresentam as diversas versões das tramas e personagens que compõem *O Silmarillion*.

A variedade de textos e épocas diferentes de escrita fazem com a ideia inicial de Tolkien de transformar suas histórias na mitologia da Inglaterra pareça real, pois as narrativas se tornaram algumas vezes conflitantes e confusas, situação explicada pelas intenções de seu autor:

De mais a mais, meu pai veio a conceber *O Silmarillion* como uma compilação, uma narrativa sucinta e abrangente, feita muito tempo depois, a partir de fontes de grande diversidade (poemas, crônicas históricas e narrativas orais), que sobreviveram numa tradição secular. Essa concepção tem de fato paralelo na verdadeira história do livro, pois um enorme volume de prosa e poesia antiga subjaz a ele; ele é, até certo ponto, um compêndio de fato, e não apenas em teoria. (TOLKIEN, 1999, p. VIII-X).

Apesar de intitulado como *O Silmarillion*, o livro não conta apenas a história das Silmarills ou *Quenta Silmarillion*, em élfico. Este relato, que corresponde à maior parte do livro, narra a história de como o elfo Fëanor, grande artesão de seu povo, forjou as três pedras, silmarils, que mantinham em si as primeiras luzes do mundo e, portanto, eram as joias mais belas já vistas. No entanto, assim como despertavam admiração, também despertavam cobiça, e trouxeram grande maldição a quem as desejava. As pequenas narrativas que formam esta parte do livro de alguma forma estão ligadas ao destino das pedras.

Ainda assim, quatro pequenas histórias acompanham esta narrativa maior. As duas primeiras, o *Ainunlidalë* e o *Valaquenta*, que significam respectivamente “A música dos Ainur” e “A história dos Valar” em élfico, contam a história do início de tudo, a cosmogonia da mitologia imaginada, o tempo antes do tempo. Como explica Mircea Eliade: “Em outros termos, a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo” (2016, p. 34).

Esta mitologia que não está diretamente no texto de suas outras obras, mas apenas referenciada, é o que compõe o grande panorama da verossimilhança do mundo de fantasia de Tolkien. Sua estruturação e, até mesmo, a forma como foi produzida se assemelha às grandes mitologias do mundo, trazendo coerência e plausibilidade para a trama que criou.

Nessas narrativas mitológicas sabemos como Eru Ilúvatar, o deus único, criou o mundo através de uma canção composta em conjunto com os Ainur, os Poderes. Chamados posteriormente de Valar, estes Poderes vão habitar o mundo que criaram e servir de guias aos filhos de Eru que habitariam Arda nas eras seguintes. Aqui, Tolkien faz a cosmogonia de sua era mitológica e cria a base de todas as suas histórias, especialmente as que se seguem na organização do livro.

Na parte final estão as outras duas histórias, *Akallabêth* e *Dos anéis de poder*, que, como ressalta Christopher Tolkien na introdução, “são totalmente separados e independentes (o que se deve salientar)” (TOLKIEN, 1999, p. IX). Foram incluídos na edição final de acordo com o que Tolkien deixou em suas anotações, indicando que estes dois textos deveriam fazer parte da obra. Sua inclusão faz com que o leitor tenha uma visão geral das histórias de Arda, uma vez que estes dois capítulos narram o que aconteceu depois que o destino das Silmarils foi cumprido e permitem a ligação com a trama de *O Senhor dos Anéis*.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Judith Tonioli. *Fantasy e mito em o Silmarillion de J. R. R. Tolkien*. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia*. Tradução Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CARPENTER, H. *J.R.R. Tolkien: a biography*. London: HarperCollins, 1977.

CARPENTER, H. (org.) *As cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Tradução J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELÍADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas, volume I: Da idade da pedra aos mistérios de Elêusis*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *História das crenças e das ideias religiosas, volume II: De Gautama Buda ao triunfo do cristianismo*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *História das crenças e das ideias religiosas, volume III: De Maomé à idade das reformas*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FAUR, Mirella. *Ragnarök: O crepúsculo dos deuses: Uma introdução à mitologia nórdica*. São Paulo: Cultrix, 2011.

FOSTER, Robert. *The complete guide to Middle-earth: From The hobbit through The lord of the rings and beyond*. New York: Random House, 2001.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GAIMAN, Neil. *Mitologia nórdica*. Tradução Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

KILBY, Clyde S. *Tolkien & the Silmarillion*. Wheaton: Harold Shaw Publishers, 1976.

LANGER, John (org.). *Dicionário de História e Cultura da Era Viking*. São Paulo: Hedra, 2018.

_____. *Dicionário de mitologia nórdica: Símbolos, mitos e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015.

LOPES, Reinaldo José. *Mitologia nórdica*. São Paulo: Abril, 2017.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

STURLUSON, Snorri. *Edda em prosa: textos da mitologia nórdica*. Tradução Marcelo Magalhães Lima. Rio de Janeiro: Númen, 1993.

_____. *Edda em Prosa: Gylfaginning e Skáldskaparmál*. Tradução Artur Avelar. Belo Horizonte: Barbudânia, 2014.

TOLKIEN, J. R. R. *A história de Kullervo*. Tradução Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *A lenda de Sigurd e Gudrún*. Tradução Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *A queda de Artur*. Tradução Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Árvore e folha*. Tradução Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Beowulf*. Tradução Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. *O Silmarillion*. Tradução Waldéa Barcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *The Silmarillion*. Nova Iorque: HarperCollins, 2013.

WHITE, Michael. *J.R.R. Tolkien: O senhor da fantasia*. Tradução Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: Darkside, 2016.

Saga dos Volsungos (anônimo do séc. XIII). Organização e tradução Théo de Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2011.

A ressignificação e o consumo em O Senhor dos Anéis

The resignification and consumption in The Lord of the Rings

Aline Aparecida Gorski Seisdedos¹

RESUMO: A presente pesquisa desenvolve um estudo acerca da ressignificação da linguagem literária para a cinematográfica como fator relevante na criação de produtos licenciados, ocorridos após o lançamento das adaptações cinematográficas de *O Senhor dos Anéis*, dirigido por Peter Jackson, baseadas na trilogia literária homônima escrita por J.R.R. Tolkien. Pois, assim, pode-se perceber a forma com que as diferenças e semelhanças entre as linguagens apresentam-se como ponto importante de análise do reconhecimento e identificação imagética no consumo; o que revela um processo de semiose no desenvolvimento de significados entre linguagens. O caminho teórico a ser percorrido tem base na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, no que diz respeito ao processo de ressignificação de linguagem, bem como nas matrizes de linguagem e pensamento exploradas por Lucia Santaella.

PALAVRAS-CHAVE: *O Senhor dos Anéis*; Linguagens; Ressignificação; Semiose; Produtos licenciados.

ABSTRACT: This research aims to study the re-signification on the languages from literature to cinema as a relevant aspect factor for the development of copyrighted products. This project intends to analyse this phenomenon after the release of the movie *The Lord of the Rings*, adapted by the director Peter Jackson, based on the same name trilogy literary work written by J.R.R. Tolkien. It thus emerges that the differences and similarities between the languages are presented as a relevant instrument of analysis of the imagery recognition and identification of the consumption. This point reveals a process of semiosis on the development of similarities in both languages. For the process of re-signification of the language, the theoretical study is based on the semiotic theory of Charles

¹ Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Cásper Líbero E-mail: alinegorski@uol.com.br

Sander Pierce. This re-signification process is also used and exploited to the matrix languages and thoughts by Lucia Santaella.

KEYWORDS: *The Lord of the Rings*; Languages; Resignification; Semiosis; Copyrighted products.

É comum encontrar produtos e serviços criados em filmes e animações apresentados nos cinemas mundiais. A indústria cinematográfica tenta estender seus faturamentos para além das bilheterias e, dessa maneira, invade o comércio com inúmeros produtos, personagens e artigos inspirados em adaptações cinematográficas, algo que tem demonstrado grande potencial de consumo e aparenta ser garantia de sucesso financeiro. Como é o caso do licenciamento de produtos da *Disney*, *Marvel*, *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, este último o objeto de estudo do artigo.

O professor universitário J.R.R. Tolkien escreveu mais de 20 obras, dentre elas, a maioria de ficção, sendo seus livros mais famosos: *O Silmarillion*, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*.

A obra literária *O Senhor dos Anéis*, publicada em 1954 e 1955 pela editora George Allen & Unwin², atingiu o grande público logo após o seu lançamento e se mantém rentável até os dias atuais. A história da destruição do Um Anel e do Sauron pelas mãos de um simples hobbit com a ajuda da Sociedade do Anel foi transposta às telas do cinema em 2001, 2002 e 2003, respectivamente, com os mesmos títulos da trilogia literária.

O número de venda dos livros, a quantidade de resultados em buscas, bem como o conhecimento da obra de Tolkien só aumentaram com as adaptações cinematográficas de Peter Jackson.

Os dois demais filmes da trilogia não foram diferentes quanto à recepção, exceto em números que só cresciam com a

² Atualmente, a editora detentora dos direitos autorais dos livros de J.R.R. Tolkien em vários países é a HaperCollins, inclusive no Brasil, cujos direitos foram obtidos em 2018.

aproximação do final da saga. As filas de espera nos cinemas, dias antes das datas de estreias, repletas de fãs fantasiados, bem como a agitação nas *premières*, presentes nos vídeos divulgados na época, apresentados no documentário *A influência do Anel*³ (2005), demonstram, de forma clara, o furor e o sucesso que as adaptações causaram e geraram no público mundial.

A trilogia arrecadou no total quase de três bilhões de dólares⁴ em todo o mundo além de milhões de dólares em *merchandising*. O sucesso das franquias fez com que os livros *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* alcançassem o topo das listas de mais vendidos no mundo.

De acordo com pesquisas realizadas nos Estados Unidos, a respeito da audiência das adaptações de Peter Jackson, presentes no livro *Watching the Lord of The Rings – Tolkien’s World Audience*, realizado entre 2003 e 2004, explorando principalmente a parte final da trilogia, os resultados apresentam como uma das causas do sucesso das franquias a combinação entre épico e emoção, pois, de acordo com alguns entrevistados, Peter Jackson conseguiu adaptar o universo de Tolkien para as telas do cinema de maneira satisfatória e envolvente.

Commentary on the quality of the world’s adaptation was substantial, but responses also focused on its emotional rewards and characters. As a student respondent wrote, RotK was so memorable because of “the incredibly rich and textured characters and cultures created by the actors and the director. (BARKER, 2007, p. 76).⁵

³ Documentário lançado em 2005, produzido pela TheOneRing.net, o filme explora a influência das obras de J.R.R. Tolkien no mundo, desde a publicação de seus livros até a chegada da trilogia ao cinemas, trazendo dados, entrevistas e relatos que expõem o universo dos fãs Tolkienianos.

⁴ Fonte: WHITE, 2013: 227

⁵ O comentário sobre a qualidade da adaptação foi considerável, mas as respostas também se concentraram na emoção causada pelos personagens. Como um estudante entrevistado escreveu, *O Retorno do Rei* foi tão memorável devido aos “personagens e culturas incrivelmente ricos e texturizados criados pelos atores e pelo diretor”. (tradução nossa)

Ou seja, o livro apresenta-se como importante no que diz respeito à boa aceitação dos filmes, à fidelidade da obra cinematográfica com a obra literária, como pode ser visto no seguinte trecho:

The alignment of book and film produces pleasurable viewing, eliciting the typical satisfaction viewers experience when their expectations regarding the adaptation of revered source are met. Thus, fidelity (and the conventions of verisimilitude upon which it rests) is one criterion figuring in female responses to the film's world. At the same time, the comments reflect the importance of spectacle to fidelity's achievement, making believability and spectacle exist in a easy, fluid relationship as pleasurable variables. The viewer is entranced as much by fidelity as she is by the use of CCGI to achieve a sense of realism for the fantasy world, her consciousness of magisterial illusionism combined with the immersive lures of classical cinema. (BARKER, 2007, p. 76).⁶

Ronald Kyrmse também discorre e reflete a respeito da fidelidade entre a obra literária de Tolkien e a adaptação cinematográfica de Peter Jackson, como pode ser visto no seguinte trecho:

Os filmes representam um mergulho na Terra-média — talvez não na Terra-média de Tolkien, mas na visão de uma Terra-média completa, e historicamente verdadeira em seus mínimos detalhes visuais. Basta olhar com

⁶ O alinhamento do livro e do filme produz uma visualização prazerosa, provocando uma experiência de satisfação típica aos espectadores quando suas expectativas quanto à adaptação da fonte reverenciada são atendidas. Assim, a fidelidade (e as convenções de verossimilhança sobre as quais repousa) é um critério que figura nas respostas femininas ao mundo do filme. Ao mesmo tempo, os comentários refletem a importância do espetáculo para a realização da fidelidade, fazendo com que a credibilidade e o espetáculo existam em um relacionamento fácil e fluido como variáveis prazerosas. O espectador é fascinado tanto pela fidelidade quanto pelo uso do CGI (Computação Gráfica) para alcançar um senso de realismo para o mundo da fantasia, sua consciência do ilusionismo primoroso combinada às atrações imersivas do cinema clássico. (tradução nossa)

atenção para vê-los: da cerâmica de cozinha ao armamento de Gondor, passando pelos arreios das montarias, pelos textos em caracteres élficos que apenas se atrevem quando um personagem folheia um pergaminho [...] A adaptação de uma obra literária ao formato cinematográfico implica sempre algum rearranjo do material [...] Todos sabemos que um filme não é, nem pode ser, equivalente ao livro do qual foi adaptado: trata-se de meios de expressão artística demasiado diversos. É evidente que o filme — qualquer filme — não poderia refletir exatamente a obra literária. O filme *não* é o livro. (KYRMSE, 2003, p. 140).

É exatamente essa relação entre as duas linguagens, a literária e a cinematográfica, a qual será especificada a ressignificação do campo literário para o campo cinematográfico. Para uma melhor apresentação e compreensão do tema a ser discutido a seguir, faz-se necessária uma breve explanação a respeito da Teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce, que será utilizada nesta pesquisa como instrumento de análise da ressignificação de linguagens.

Fenomenologia, que se origina da palavra *phaneron*, é a descrição do fenômeno, assim como é também o começo para o estudo filosófico, segundo Peirce. “E por fenômeno, Peirce entende tudo aquilo, qualquer coisa que se apresenta à percepção e à mente” (CHIACHIRI, 2006, p. 39).

A partir da fenomenologia postulam-se as três categorias formais e universais, que são assim consideradas por serem suficientes para dar conta de toda experiência humana, são intituladas de: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Toda a obra de Peirce está alicerçada nas suas famosas três categorias que, com o tempo, ele esvaziou de quaisquer conteúdos paralelos aos seus sentidos puramente lógicos, chamando-as de primeiridade, secundidade e terceiridade. Como bússola de orientação para o leitor, basta informar sobre os territórios de

abrangência de cada uma das categorias. Onde houver acaso, indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade, originalidade irresponsável e livre, espontaneidade, frescor, potencialidade, presentidade, imediaticidade, qualidade, sentimento, aí estará a primeiridade. Já a secundidade corresponde ao determinado, terminado, final, objeto, correlativo, necessitado, reativo, estando ligada às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dúvida, resultado. A terceiridade é o meio, devir, o que está em desenvolvimento, dizendo respeito à generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizagem, hábito, signo (PEIRCE, 1992, p. 280 *apud* SANTAELLA, p. 77–102, 2016).

Referem-se, em síntese, a primeiridade às qualidades puras do fenômeno, a secundidade ao momento em que essas qualidades tomam corpo, o aqui e o agora, e a terceiridade quanto ao ponto de vista da lógica.

Primeiridade (*Firstness*) é o ser daquilo que é tal como ele é, sem referência a qualquer outra coisa. No seu aspecto psicológico, é pura qualidade de sentimento. É aquele momento de suspensão do pensamento, é a consciência aberta porosa, disponível para aquilo que a ela se apresenta, pura presentidade. [...] Secundidade (*Secondness*) é o modo de ser daquilo que é em relação a um segundo. [...] Onde há um fenômeno, há um qualidade (primeiridade), mas esta é apenas uma parte de um fenômeno, que para ganhar uma existência tem, de necessariamente, incorporar-se num existente, uma matéria. É nessa corporificação que se dá a secundidade. [...] Terceiridade (*Thirdness*) é o modo de ser daquilo que coloca em relação recíproca um primeiro e um segundo “numa síntese intelectual [...] pensamento em signos...” (CHIACHIRI, 2006, p. 40).

Assim como a secundidade subentende a existência da primeiridade, a terceiridade necessita também da existência da secundidade. A terceiridade funciona como convenção, pois é o regime de regra, da lei e corresponde à vida intelectual, porém se deve atentar para o fato de que as categorias fenomenológicas são onipresentes, já que acontecem de maneira simultânea e inseparável em uma presentidade.

A partir disso, podemos nos aproximar de suas categorias que são, para ele, os três modos como os fenômenos aparecem à consciência. Contudo, que não se entenda essas categorias como entidades mentais, mas como modos de operação do signo que se processam na mente. Assim sendo, consciência não é tomada como uma espécie de alma e espírito etéreo, mas como lugar onde interagem formas de pensamento. As categorias, portanto, dizem respeito às modalidades peculiares com que os pensamentos são enformados e entretecidos. Enfim: camadas interpenetráveis e na maior parte das vezes, simultâneas, mas qualitativamente distintas (SANTAELLA, 2012, p. 64).

Para Peirce o pensamento se dá em signos. Signo é algo que tenta estar no lugar do objeto que representa. “De fato, a forma mais simples da terceiridade encontra-se na noção do signo. O signo é, portanto, uma relação triádica, na qual a ação do signo ou semiose, que é a ação de ser interpretado em outro signo, realiza-se” (CHIACHIRI, 2006, p. 40).

Com base nessas informações e estudos, busca-se desenvolver e utilizar a teoria Peirciana para explorar a ressignificação ocorrida entre o campo literário e o cinematográfico como fator importante para o reconhecimento e identificação imagética no consumo de produtos lançados após as adaptações cinematográficas de Peter Jackson, baseadas no universo ficcional fantástico criado por Tolkien.

A fidelidade de filmes baseados em romances, de uma maneira geral, em relação à obra literária, gera muitas

controvérsias já que as linguagens literária e cinematográfica têm suas diferenças. A principal diferença entre ambas faz-se na expressão, já que uma tem como leitura a palavra, e a outra, o fotograma, ou seja, a linguagem literária tem predominância de uma matriz verbal, e a linguagem cinematográfica de uma matriz audiovisual. “O cinema mostra. O escritor, pelas palavras, invoca ou descreve” (SADOUL *apud* GUALDA, 2011, p. 215).

Sendo assim, a adaptação de uma linguagem literária em uma cinematográfica caracteriza-se como uma adaptação intersemiótica, adaptação que Linda Galda apresenta da seguinte maneira com base em Gilberto Martins:

Nesse sentido, o processo de adaptação intersemiótica pode ser encarado como “forma de transmutação, recriação e, mesmo, leitura crítico-artística da obra original, revitalizando-a e gerando uma outra informação estética, autônoma” (MARTINS *apud* GUALDA, 2011, p. 151).

Dessa maneira, esse processo de ressignificação que permeia o campo literário e o audiovisual é entendido como uma tradução.

A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora (DINIZ *apud* GUALDA, 2011, p. 215).

Com base nesses estudos, é que se formula o questionamento a respeito da fidelidade entre as duas linguagens, “não é possível encontrar correspondência total entre dois textos

que pertencem a semas diferentes” (GUALDA, 2010, p. 203), sendo assim, ao analisar o elo e o confronto entre as duas linguagens, o ponto de maior semelhança entre ambos encontra-se no fato de as duas possuírem uma estrutura narrativa, que se apresenta no cinema desde o seu início, algo retirado dos romances, da linguagem literária.

Entretanto, o cinema “preferiu seguir o modelo do romance do século anterior, contando uma estória com começo, meio e fim, e assumindo ser três coisas, ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO *apud* GUALDA, 2011, p. 205).

As duas linguagens encontram na narrativa uma forma de organizar os temas para que seja possível o entendimento e a coerência.

Esse encadeamento também ocorre na organização temática, cujo intuito é garantir que a sequência narrativa tenha sentido para o leitor/espectador [...] o cinema é uma arte narrativa e assemelha-se ao romance, pois sua existência gesta-se na narração, no encadeamento de ideias, no entrelaçamento de temas. [...] O filme pode conter mais elipses, mais fatos sugeridos do que o romance. Exige, porém, muito menos trabalho intelectual para a sua assimilação (GUALDA, 2010, p. 206).

A assimilação ocorrida na linguagem literária demanda um maior trabalho intelectual do que na linguagem cinematográfica, à medida que a segunda denota uma maior impressão de realidade do que a primeira. Enquanto no livro, a palavra “evoca, remete a um objeto ou ideia” (GUALDA, 2010, p. 211), no cinema, sendo ele uma sequência de fotogramas, “mostra, remete a uma série de objetos” (Idem, 2010). Dessa maneira, uma obra visual trabalha com a reprodução de imagens, enquanto a obra verbal trabalha com incitação representacional das mesmas.

[...] “não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem”. Além disso, quando vamos ao cinema, apesar de sabermos que tudo é ficção, que cada elemento apresentado passou por um processo seletivo, por ajustes e que tudo é criação do diretor, contrariando as nossas certezas, a realidade se impõe de maneira fortíssima. Entretanto, o sucesso do cinema “não reside no grau de realismo que pode obter, e sim na exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação” (GUALDA, 2010, p. 207).

Além disso, a presença de atores, encenando personagens e incorporando sentimentos, intensifica a impressão de realidade perante o público; “nesse sentido, a capacidade de fingir pode explicar por que, ao assistir um filme, esquecemos nossa própria realidade e mergulhamos num mundo construído, onde tudo é simbólico” (Idem, 2010). A imagem visual é responsável pela credibilidade passada pelo cinema já que ela “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação” (Idem, 2010). No romance, a impressão de realidade se dá diante da verossimilhança, pois o escritor tenta se aproximar do leitor através do uso de um narrador.

A ideia de realidade, conhecida como verossimilhança, também é dada através da linguagem, da capacidade da obra de fazer sentido (coesão e coerência), da posição assumida pelo condutor, da apresentação e da caracterização dos personagens e mais uma série de elementos escolhidos pelo autor capazes de nos transmitir a sensação de que cada evento acontece com alguém que conhecemos, num ambiente familiar e no momento que vivemos (Idem, 2010).

Gualda apresenta uma tabela que resume e compara os pontos de maior destaque no que diz respeito às diferenças entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica.

LINGUAGEM LITERÁRIA	LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA
Representação de imagens	Reprodução de imagens
Encadeamento de ideias (imagens) básicas	Sequência de imagens mentais mediante imagens sonoras e não sonoras
Parte da palavra para chegar à imagem visiva (Calvino, 1990: 98).	Parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal (Calvino, 1990: 98).
Ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo (Calvino, 1990: 103) e “da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (Ibid: 106).	Comunicação a partir de imagens com potencialidades implícitas. “Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições” (Calvino, 1990: 104).
Privilegia “a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo (...) e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível” (Calvino, 1990: 110).	Privilegia a recepção imediata, pronta e linear.
Conceitual e mediatizante – o espaço aparece “temporalizado” (Brito, 2006: 146).	Espectáculo atualizante, presentificador – o tempo aparece “espacializado” (Brito, 2006: 146).
Faz-se necessária uma colaboração criativa, subjetiva e emocional (ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou).	Compreensão simples e fácil; “o espectador é mais frívolo, mais comprometido com o entretenimento, com divertir-se, com emocionar-se ou não” (Lopes, 2004).

Figura 1 – Tabela que apresenta e resume o confronto; ou seja, os principais pontos diferentes entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica. (GUALDA, 2010, 211)⁷.

Sendo assim, ao especificar e destrinchar essa tradução intersemiótica, a linguagem literária, configurada por uma matriz verbal, concebida em um universo simbólico e que possui um alto poder de representação, caracteriza-se em terceiridade Peirceana. Porém, no momento de uma narração, ocorre o inverso, e se realiza uma secundidade em terceiridade, já que presentifica uma singularidade.

A narrativa é uma ação linguística, um discurso, do qual participam um autor e um leitor, um narrador e um ouvinte. Os eventos narrados, a história, consistem nos acontecimentos que geralmente precedem à ação narrativa, que acontecem simultaneamente, como na *Teichoscopia* clássica, ou mesmo que estão situadas no futuro, como na ficção científica (NOTH *apud* SANTAELLA, 2005, p. 317).

Funcionando assim como signos de secundidade, essas narrativas aguçam a imaginação, a qual depende, em grande parte, da bagagem cultural do leitor. É apresentada a forma figurativa, na qual “é grande o papel desempenhado pelo reconhecimento e pela identificação que pressupõem a memória e a antecipação no processo perceptivo” (SANTAELLA, 2005, p. 227) e “os elementos visuais, aqui, são postos a serviço da vocação mimética, ou seja, produzir ilusão de que a imagem figurada é igual ou semelhante ao objeto real” (SANTAELLA, 2005: 227). Já que a narração é caracterizada por uma secundidade, obrigatoriamente ela contém uma primeiridade, ou seja, uma descrição.

Textos descritivos, ficcionais ou não, são informativos, mas não assertivos e representam seu objeto com

⁷ Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33471>> Acesso em: 25 Mar 2019.

referência a sua existência concreta. [...] Descrever é traduzir para a linguagem verbal a apreensão que temos das qualidades das coisas, ambiente, pessoas e situações. A imaginação como uma espécie de sentido interior (SANTAELLA, 2005, p. 295).

Já a linguagem cinematográfica, configurada por uma matriz audiovisual, possui um alto poder de indicação, ou seja, pertence ao universo de secundidade. Seu caráter essencialmente indicial o deixa de ser à medida que apresenta seus personagens e torna-se um símbolo, assim como na modalidade narrativa na linguagem verbal, ocorre o inverso, realiza-se terceiridade em secundidade, pois se apresenta então a modalidade da linguagem visual chamada de forma representativa, em que suas imagens representam mesmo quando produzem a “aparência das coisas visíveis, essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral” (SANTAELLA, 2005, p. 246). As imagens representativas se assemelham àquilo que representam, ou seja, a relação entre signo e objeto possui um teor de semelhança.

Dessa maneira, a ideologia e a visão do diretor, em relação ao que é descrito na obra literária adaptada, é reconhecida e configura-se como real, analogamente àquilo que estava na imaginação dos leitores, funcionando como padrão de referência e representatividade. Aquele personagem no filme, ou lugar, ou objeto, torna-se uma imagem representativa, ou seja, convencionalmente um símbolo daquilo, que anteriormente à adaptação, era divergente aos mais diferentes leitores e agora se configura sob a ideologia e visão do diretor.

Sendo assim, torna-se passível de reconhecimento por parte do público. Diante disso, produtos criados, baseados em uma adaptação cinematográfica, tornam possível o reconhecimento e a identificação por parte dos consumidores, assim como o ocorrido com a trilogia de *O Senhor dos Anéis*. Os produtos licenciados baseados na obra de Tolkien, lançados

posteriormente à adaptação cinematográfica de Peter Jackson, que possuem a mesma imagem representativa dos filmes, adquiriram a fácil identificação e reconhecimento dos consumidores. Bem como a Nova Zelândia passou a ser associada à Terra-média.

O filme *não* é o livro. [...]cada um de nós tem direito à sua própria visão do mundo de Tolkien, e também Peter Jackson a dele [...] ele é um fã de Tolkien [...] empreendeu um enorme esforço para nos transmitir a *sua* leitura idiossincrática (admitamos, não tão diferente daquela da maioria de nós) [...] muitas cenas foram diretamente extraídas de desenhos do próprio Tolkien; por exemplo, Bolsão, a toca de Bilbo e Frodo Bolseiro, tem o aspecto exato que o autor imaginou. Também o elenco foi muito bem escolhido [...] Na interpretação, os atores em geral conseguiram identificar-se com seus personagens, e trabalharam com muita competência e amor pelos papéis [...] Hoje conseguimos perfeitamente enxergar os personagens através dos atores. Vão ficando mais sujos e rotos à medida que a narrativa avança; também enfrentam suas aventuras com honestidade emocional. Cada um deles é uma pessoa perfeitamente crível [...] O filme emociona [...] faz com que nos maravilhemos com a grandeza de sua visão; recorda-nos como é extraordinário que tais histórias possam existir. [...] (Peter Jackson) Ele pode não ter reproduzido a letra do livro, mas sem dúvida capturou seu espírito. (KYRMSE, 2003, p. 140).

Antes da chegada da trilogia de *O Senhor dos Anéis* às salas de cinema, o universo ficcional da obra era considerado influenciador de artes e culturas, além de grande sucesso de vendas no ramo editorial. Mas, a partir de 2001, devido à maior identificação do público com o campo visual, *O Senhor dos Anéis* passou a ser reconhecido como uma marca amplamente comercializada e licenciada, gerando um *boom* de consumo, e mesmo após dez anos da estreia de *O Retorno do Rei*, as mais

diferentes mercadorias podem ser adquiridas e facilmente encontradas na internet.

Beginning as books and little more it has gone through what seems to be three phases, the early phase in which it seems more like high art, a middle phase in which it was a pop culture item that influenced culture more than it was merchandized, and a current phase in which it is no longer just books or movies but a commodity to be merchandized and sold to make a lot of money (HALL, 2005, p. 17).⁸

Como mercadoria, *O Senhor dos Anéis* se tornou uma marca presente para os consumidores, nas lojas físicas e online com os mais diversos produtos. Os personagens e o universo criado por Tolkien chegaram às prateleiras pelo licenciamento. Ele entende-se por “um acordo contratual pelo qual uma empresa permite que outra utilize seu nome de marca, patente, segredo comercial, obra artística ou até mesmo bens intangíveis, desde que pague um royalty ou uma forma de remuneração” (KEEGAN *apud* SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 2).

De acordo com Bonfá e Rabelo, citados por Dhione Santana e Raquel Ferreira, o setor de licenciamento é constituído por três partes: os licenciadores, proprietários da marca, patente ou obra artística; os agentes de licenciamento, a empresa representante assessora; e os licenciados, ou seja, as empresas que licenciam. Além disso, Bonfá e Rabelo dizem existir três tipos de licenciamento, segundo Dhione Santana e Raquel Ferreira, são eles: o de marcas, o de patentes e o autoral. Este último “consiste no uso de personagens, obras literárias, obras artísticas e software que é conhecido internacionalmente como copyright” (SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 2). Sendo assim, o

⁸ Começando como livro e algo mais, (a obra de Tolkien) passou pelo que parecem ser três fases, a fase inicial próximo de arte alta, uma fase intermediária em que foi um item da cultura pop, o qual influenciou mais a cultura do que comercialização da obra, e uma fase atual em que não são mais apenas livros ou filmes, e sim uma mercadoria a ser vendida com o objetivo de ganhar muito dinheiro. (tradução nossa)

licenciamento realizado em torno da obra de *O Senhor dos Anéis* configura-se por autoral, já que os produtos lançados e vinculados à marca têm como base uma obra artística (o filme) e uma obra literária, assim como o uso de personagens, objetos e lugares presentes em ambos.

O licenciamento autoral é uma das maiores fontes de lucro para os detentores dos direitos autorais. No caso do cinema, o uso do personagem ou da marca do próprio filme permite uma aproximação maior entre o produto ou serviço e faz com que toda magia proporcionada pelo cinema, que é capaz de trazer através da imagem, som e efeitos especiais, mundos fantásticos se transforme em lucro para os licenciados. [...] Tradicionalmente o setor de licenciamento movimentava bilhões de dólares por ano no mundo, dados fornecidos pela Associação Brasileira de Licenciamento (ABRAL) apontam que só no Brasil em 2012 o faturamento do setor deve chegar a 4 bilhões e 900 milhões de reais, sendo que grande parte deste extraordinário sucesso advém principalmente de filmes baseados em história clássicas dos quadrinhos ou inspirados em livros de sucesso, como Harry Potter e *O Senhor dos Anéis*, além também dos desenhos animados e programas infantis. (SANTANA; FERREIRA, 2013: 2).

Esse consumo gerado por meio da adaptação cinematográfica de *O Senhor dos Anéis* se deve à unidade imagética criada pelo diretor Peter Jackson e apresentada através da matriz audiovisual. Essa imagetividade, então, foi alinhada diante de um público mais extenso, já que ela passa a ser “imediate, pronta e linear” (GUALDA, 2010, 211), tornando passível de reconhecimento e identificação aquilo que era encontrado nas grandes telas, em produtos e mercadorias.

O que era uma forma figurativa, mesmo que em linguagem literária, e necessitava de uma “colaboração criativa, subjetiva e emocional” (Idem, 2010) deixa de ser, para se tornar uma forma representativa, e esta por ser compreendida de maneira

imediate, possibilita a criação e comercialização desses produtos além de explorar prestígio que a obra já possuía e aproximação entre os consumidores e as formas representativas apresentadas nas mercadorias, algo que ocorre através do licenciamento autoral e do *merchandising*.

O licenciamento autoral é comparado com o de marcas à medida que seu objeto licenciado (personagem, produto intelectual) se torna patrimônio, e é possível observar a associação de valor a ele, ou seja, são explorados “em produtos ou serviços a força e o prestígio que a marca”, personagem, história, obra artística, “têm na mente do consumidor para comercializar” (MONTIGNEAUX *apud* SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 4).

No caso do licenciamento autoral, a relação é a mesma que ocorre com o licenciamento de marcas, busca-se um empréstimo simbólico da imagem dos personagens para os produtos e serviços, porém com um detalhe a mais: “os personagens humanizam os produtos e/ou serviços” (SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 4).

O licenciamento de personagens, também chamado de *merchandising*, amplia o licenciamento autoral, já que ele ocorre quando “*lanzan mochilas, cuadernos o vasos com um personaje determinado*” (AGUADO *apud* SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 4), mas o licenciamento autoral também pode ser explorado através do “*publishing, que son las publicaciones editoriales, libros para colorear o albumes de figuritas*” (AGUADO *apud* SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 4) e das promoções, “*que son las marcas que cuentan con un personaje para una promoción, pero no modifican su imagen para hacerlo; las brand food, que son empresas de alimentos que usan los personajes para sus productos*”⁹ (AGUADO *apud* SANTANA; FERREIRA, 2013: 4).

⁹ “Publicação, que são publicações editoriais, livros para colorir ou álbuns de figurinhas” (AGUADO *apud* SANTANA; FERREIRA, 2013, p.4) e das promoções, “que são as marcas que contam com um personagem para uma promoção, mas não modificam sua imagem para fazê-lo; a marca de comida

O uso de personagens também aumenta as chances de o consumidor adquirir um produto por impulso devido aos estímulos emocionais fornecidos pelos personagens. As crianças são particularmente vulneráveis a este tipo de associação, pois não têm um desenvolvido crítico desperto como o dos adultos, e é por isso, que os produtos voltados para este público são os que mais utilizam desta estratégia comercial (SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 4).

Enquanto as empresas e produtos licenciados se beneficiam do carisma dos personagens em seus produtos e serviços, as empresas licenciadoras são favorecidas por meio dos lucros gerados pelos *royalties* da transação comercial.

Por fim, vale destacar que o licenciamento de personagens e/ou de filmes apresenta alguns pontos que se deve observar. O primeiro é adequação dos personagens à categoria dos produtos vislumbrados; adequar os conceitos do personagem/filme ao produto/os, e por um último, verificar o público do personagem/obra, se este se adequa com o público potencial esperado pela empresa (SANTANA; FERREIRA, 2013, p. 5).

Para Tiago Lethbridge, a lucratividade de um filme possui alguns itens em comum, importantes e relevantes para a criação de produtos licenciados, como pode ser observado na tabela abaixo, presente na reportagem publicada no site da revista Exame, em junho de 2005.

(fast-food), que são empresas de alimentos que usam os personagens para seus produtos "(AGUADO apud SANTANA, FERREIRA, 2013: 4).

A receita do arrasa-quarteirão

Veja o que os dez filmes(1) mais lucrativos dos últimos cinco anos têm em comum

1 - São feitos para jovens, baseados em livros infantis, histórias em quadrinhos, séries ou parques temáticos

2 - O protagonista é uma criança ou adolescente que vira herói poderoso (como Anakin Skywalker, em Guerra nas Estrelas ou Harry Potter)

3 - Têm personagens bizarros que podem ser transformados em games ou brinquedos (o Gollum, de O Senhor dos Anéis, por exemplo)

4 - As cenas de conflito, embora espetaculares, são pouco realistas. Sem sangue, o filme terá menos restrições da censura

5 - Têm final feliz, com o herói vencendo vilões sobrenaturais que podem, claro, voltar em sequências

(1) Harry Potter 1 e 2, a trilogia O Senhor dos Anéis, Procurando Nemo, Piratas do Caribe, episódios 1 e 2 de Guerra nas Estrelas (A Ameaça Fantasma e O Ataque dos Clones) e Homem-Aranha
Fonte: *The Big Picture*

Ilustração 2: A tabela apresenta os itens em comum dos dez filmes mais lucrativos na época.

Segundo Martin Barker, no livro *Watching the Lord of the Rings: Tolkien's World Audiences*, a teoria apresentada é reforçada, ao mostrar que o sucesso de uma franquia está diretamente relacionado ao quanto os elementos de suas histórias, e personagens são suscetíveis a se tornarem produtos comercializáveis. Dessa maneira, *O Senhor dos Anéis* se apresenta como uma franquia ideal, com base em três pontos principais: “*Its already established popularity*”¹⁰ (BARKER, 2007, p. 22), já que, por ser inspirado na obra de sucesso literário, possui uma grande audiência em potencial, já familiarizada com a história, seus

¹⁰ "Sua popularidade já estabelecida". (tradução nossa)

personagens e seu universo; “*Its appeal across demographic groups*”¹¹ (Idem), a adaptação cinematográfica atinge as mais diversas faixas etárias apesar de a obra literária ser classificada como infanto-juvenil; e “*Its merchandise potential*”¹² (Idem), sua inúmera possibilidade de *merchandising* com muitos personagens repletos de joias, espadas e vestimentas.

All of these points are captured rather well in a statement by the CEO of Toy Biz (one of LotR's key merchandisers): "With its intricately detailed fantasy world, incredible range of highly-unique fantasy characters, and a story that has captivated kids and adults alike for more than 40 years, The Lord of the Rings has enormous potential in the marketplace" [...] The franchise is considered the fourth most successful film franchise of all time, according to Box Office Mojo.¹³ (BARKER, 2007, p. 22).

As tabelas apresentadas abaixo demonstram em números quanto os principais filmes e maiores “licenciadores” arrecadaram por meio da comercialização de seus produtos e serviços.

¹¹ "Seu apelo entre grupos demográficos". (tradução nossa)

¹² "Seu potencial de mercadoria". (tradução nossa)

¹³ Todos esses pontos são abordados pelo CEO da Toy Biz (um dos principais negociados de O Senhor dos Anéis): "Com um mundo de fantasia intrincadamente detalhado, com uma incrível variedade de personagens altamente originais e uma história que cativa crianças e adultos há mais de 40 anos, O Senhor dos Anéis tem um enorme potencial no mercado "[...] A franquia é considerada a quarta franquia de maior sucesso de todos os tempos, de acordo com a Box Office Mojo.

Table 1.1: Box Office Mojo's Top Franchises

Franchise	Total Gross* (in millions \$)	No. of Films	Average per Film (in millions \$)
Star Wars	\$1,882.8	6	\$313.8
James Bond	\$1,435.8	22	\$65.3
Harry Potter	\$1,119.1	4	\$279.8
Lord of the Rings	\$1,060.7	4	\$265.2
Batman	\$ 916.3	6	\$152.7
Spider-Man	\$ 777.3	2	\$388.6
Jurassic Park	\$ 767.3	3	\$255.8
Star Trek	\$ 755.6	10	\$75.6

Source: <http://www.boxofficemojo.com/franchises/> (accessed 1/15/07).

*These figures report domestic theatrical box office grosses only.

Figura 3: Tabela que apresenta os oito filmes com a maior franquia. (BARKER, 2007, p. 23).

Table 1.2: *Lord of the Rings: The Movies*

Title	Gross	Theatres	Opening	Theatres	Date
<i>The Return of the King</i>	\$377,027,325	3,703	\$72,629,713	3,703	12/17/03
<i>The Two Towers</i>	\$339,789,881	3,622	\$62,007,528	3,622	12/18/02
<i>Fellowship of the Ring</i>	\$313,364,114	3,381	\$47,211,490	3,359	12/19/01
<i>The Lord of the Rings</i>	\$30,471,420	31	\$626,649	31	11/15/78 (UA/1978)
Lifetime gross total:	\$1,060,652,740				

Source: <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=lordoftherings.htm>.

Figura 4: Tabela que apresenta a arrecadação obtida pelas quatro adaptações cinematográfica de *O Senhor dos Anéis*.¹⁴ (BARKER, 2007, p. 23).

A unidade imagética fez com que não somente os produtos e imagens de um personagem fossem passíveis de reconhecimento e identificação, mas também de comercialização como consequência disso. Isso significa que um personagem e uma cena do livro deixam de ser algo abstrato e diferente de uma

¹⁴ As quatro adaptações cinematográficas referem-se à trilogia *O Senhor dos Anéis* dirigida por Peter Jackson e à animação produzida e dirigida por Ralph Bakshi, de 1978.

pessoa para outra para se tornar uma única imagem, igual e imutável para todos, uma experiência extremamente positiva no que diz respeito à sua comercialização, já que torna a produção em grande escala para as diferentes culturas e países mais fácil de produzir e de se acessar, além da forma figurativa possuir um apelo comercial maior do que uma forma figurativa. Sendo o produto uma forma figurativa, sua compreensão como imagem é imediata, pronta e linear, diferentemente da figura representativa, que precisará de um esforço maior de explicação, para essa identificação poder acontecer.

Fatores como: fidelidade entre as linguagens, dentro do limite semiótico; sucesso de bilheteria; sucesso da obra literária; ser voltado para um público jovem, potencialmente consumidor; grande possibilidade de licenciamento devido aos personagens, objetos e vestimentas serem suscetíveis a se tornarem produtos comercializáveis nos mais diferentes modos e plataformas, são relevantes no que tange o consumo gerados por meio da trilogia cinematográfica.

Em síntese, a ressignificação de linguagem, verbal para a audiovisual, combinada ao grande sucesso dos filmes, reflete diretamente na produção e licenciamento de artigos baseados nas adaptações cinematográficas além de influenciar pontualmente o comportamento do consumidor e o consumo dessas mercadorias. Algo que pode ser exemplificado pela grande mudança ocorrida no Brasil no que tange a obra de *O Senhor dos Anéis*, antes desconhecida pelo grande público no território nacional e atualmente configurada como um mercado potencialmente consumidor e receptivo em relação à obra literária e tudo que a ela é vinculado, bem como literatura ficcional fantástica de uma maneira geral. A união das formas representativas ressignificadas de elementos figurativos com a exploração de consumo vinda do licenciamento autoral e do *merchandising*.

Referências

Livros:

BARKER, Martin, MATHHIJS, Ernest. *Watching the Lord of the Rings: Tolkien's World Audiences*. Disponível em: <<https://bit.ly/2OsxYMh>> Acesso em: 25 Mar 2019.

CHIACHIRI, Roberto. *A estratégia de sugestão na Publicidade – uma análise Semiótica*. São Paulo: Academia Editorial, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

_____. *A relevância da semiótica para a construção do conhecimento*. In: Paulo de Barros Carvalho; Lucas Galvão de Britto. (Org.). *Lógica e Direito*. 1ed. São Paulo: Noeses, 2016, v. 1, p. 77-102.

KYRMSE, Ronald. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce*. Selected Philosophical Writings, vol. 2, (1893-1913), ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998.

TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Artigos:

GUALDA, Linda C. *Literatura e Cinema: elo e confronto*. Revista Matrizes, São Paulo, N.2, P. 201 – 220, 2010. Disponível em: www.journals.usp.br/matrizes/article/viewFile/38267/41072. Acesso em: 25 Mar 2019.

HALL, Michael A. *The Influence of J.R.R. Tolkien on Popular Culture*. Tese - Southern Illinois University Carbondale, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2FAO6J>. Acesso em: 25 Mar 2019.

SANTANA, Dhione O., FERREIRA, Raquel M. C. *Licenciamento Autoral e o Filme “Os Vingadores: The Avengers”*. 2013. Artigo — Revista Anagrama — Universidade Federal de Sergipe. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/56343/59482>. Acesso em: 25 Mar 2019.

Filmes:

CORDOVA, C. *A Influência do anel*. Direção: Carlene Cordova. Produção: Cliff Broadway. Sony Entertainment, 2005. DVD.

JACKSON. P. *O Senhor dos Anéis: a sociedade do Anel*. [Filme-vídeo]. Direção de Peter Jackson, Produção de Barrie M. Osborne, Fran Walsh e Peter Jackson. 2001. DVD.

_____. *O Senhor dos Anéis: as duas torres*. [Filme-vídeo]. Direção de Peter Jackson, Produção de Barrie M. Osborne, Fran Walsh e Peter Jackson. 2002. DVD.

_____. *O Senhor dos Anéis: o retorno do rei*. [Filme-vídeo]. Direção de Peter Jackson, Produção de Barrie M. Osborne, Fran Walsh e Peter Jackson. 2003. DVD.

A simbologia do corpo feminino na literatura fantástica: Tolkien e Martin

The symbolism of the female body in fantastic literature: Tolkien and Martin

Ana Carolina Pais¹

RESUMO: O presente estudo apresenta uma proposta de reflexão sobre como o simbolismo do corpo feminino é representado nas obras dos escritores de fantasia, John R.R. Tolkien e George R. R. Martin. Para tanto, focamos nossa análise no conceito de realismo grotesco e na noção de baixo material e corporal trabalhados pelo pesquisador russo Mikhail Bakhtin na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Selecionamos dentro do *legendarium* de Tolkien e da saga épica de Martin, respectivamente, quatro personagens femininas com semelhantes características: Éowyn, Galadriel, Brienne de Tarth e Melisandre de Asshai. Dessa maneira, por meio delas, foi possível depreender as formas de representação do corpo feminino, se de modo grotesco, como na estética de fins da Idade Média e início do Renascimento ou se de modo clássico, como nos cânones da Antiguidade e do Renascimento.

PALAVRAS-CHAVE: John R. R. Tolkien; George R. R. Martin; Corpo feminino; Grotesco; Bakhtin.

ABSTRACT: This study presents a proposal for reflection on how the symbolism of the female body is represented in the works of the fantasy writers, John R. R. Tolkien and George R. R. Martin. For this, we focus our analysis on the concept of grotesque realism and the notion of low material and body worked by the Russian researcher Mikhail Bakhtin in the work *Rabelais and his world*. We selected four female characters with similar characteristics within the Tolkien *legendarium* and the Martin's epic saga, respectively: Éowyn, Galadriel, Brienne of Tarth and Melisandre of Asshai. Thus, through them, it was possible to deduce the forms of representation of the female body, if in a grotesque way, as in the aesthetics of the late

¹ Mestranda em Filologia e Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista Capes. E-mail: anacpais@usp.br.

Middle Ages and beginning of the Renaissance or if in a classic way, as in the canons of Antiquity and Renaissance.

KEY-WORDS: John R. R. Tolkien; George R. R. Martin; Feminine body; Grotesque; Bakhtin.

Introdução

A simbologia corpórea transformou-se muito durante a história humana. Foi determinada e construída de modos diversos em cada cultura, em cada sociedade e em cada período histórico no qual nasceu; seja na Antiguidade, na Idade Média, no Renascimento ou na contemporaneidade. Influenciados pela estética do belo versus o feio, do bem versus o mal, do forte versus o fraco, o corpo e suas partes constitutivas possuem múltiplas interpretações e várias maneiras de representação, tanto na vida real quanto na literatura e na arte, de modo geral.

O presente artigo apresenta a proposta de avançarmos na compreensão teórica a respeito das possibilidades de composição do corpo feminino na arte literária. Mais especificamente, trazemos os conceitos teóricos do pensador russo Mikhail Bakhtin sobre o baixo corporal e material, bem como sobre a significação do corpo grotesco esmiuçado pelo pesquisador no contexto das obras do escritor francês François Rabelais. Para tal, procuramos no *legendário*² de J. R. R. Tolkien e na saga épica³ de George R. R. Martin quais são as formas pelas quais o corpo feminino é representado nas obras; se de forma grotesca ou não.

A escolha pelos autores justifica-se, primeiro pelo fato de Tolkien transparecer em seus escritos a sua influência religiosa,

² Termo que significa coletânea literária de lendas (*legendarium*). Utilizado por Tolkien para designar "(...) todo e qualquer texto que discorra, ainda que distinta das obras publicadas, sobre seu mundo/mitologia imaginária, sejam textos anteriores ou posteriores àqueles que vieram a ser publicados" (BREHME, 2018, online. Disponível em: <https://goo.gl/jt7YuQ>. Acesso em: 04 de nov. de 2018).

³ Aqui nos referimos a série de livros de alta fantasia, "As Crônicas de Gelo e Fogo", escrita por George R. R. Martin. Ao todo são sete livros, no idioma original: *A Game of Thrones*; *A Clash of Kings*; *A Storm of Swords*; *A Feast for Crows*; *A Dance with Dragons*; *The Winds of Winter* (a ser publicado) e *A Dream of Spring* (a ser publicado).

bem como a sua criação católica, trazendo referências, muitas vezes ocultas, ao Evangelho e a símbolos cristãos (SEMMELMANN, 2017, p.31), como por exemplo o caso da figura da personagem Galadriel ser comparada à da Virgem Maria⁴ (CARPENTER, 1993, p. 287); o que semeia o questionamento se isso, além do seu posicionamento conservador, pode ser caracterizado como um fator que impeça o surgimento de um corpo grotesco dentro de sua obra. E em segundo lugar, por Tolkien ser considerado o pai da fantasia épica moderna.

A seleção de Martin foi feita devido a este declarar-se fã e leitor assíduo das obras tolkienianas e considerar Tolkien como um mestre. Martin é, muitas vezes, comparado, em sua escrita, ao autor de *O Senhor dos Anéis*, o que o fez ser conhecido como o “Tolkien Americano”⁵. Ademais, percebemos pistas grotescas na obra “*As Crônicas de Gelo e Fogo*”, que procuraremos demonstrar no decorrer deste artigo.

Ambos os autores produziram obras de grande destaque para o gênero épico fantástico, trazendo, dentre os diversos temas, o medievalismo. Influenciam, direta ou indiretamente, o ser humano e suas produções culturais, bem como apresentam reflexões sobre a maneira de agir das sociedades com suas problemáticas, seja do século XX, seja do século XXI. Textos como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* foram leituras importantes e de grande estímulo para a contracultura nos anos 1960, tendo ressonâncias no mundo do rock, por exemplo, com músicas da banda Led Zeppelin⁶.

Assim, abordaremos a temática proposta de modo analítico-comparativo, tendo em mente que o objetivo deste trabalho não é o de valorizar nem o de inferiorizar um escritor em favor ao outro. Destacamos que cada um dos dois autores contribuiu para a riqueza da literatura e da humanidade, bem

⁴ Carta 142 - Para Robert Murray, SJ. De 2 de dezembro de 1953.

⁵ “George R. R. Martin afirma: “Tolkien é meu mestre”. Fonte: *site Tolkien Brasil*. Disponível em: <<https://goo.gl/LFsGLd>> Acesso em: 20 de agosto de 2018.

⁶ “Como ‘O Senhor dos Anéis’ virou um ícone da contracultura”. Fonte: *site BBC Culture Brasil*. Disponível em: <https://goo.gl/nsWob5>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.

como para vários campos dos estudos acadêmicos. Nossa reflexão concentrar-se-á em um diálogo entre as criações dos dois escritores, que embora não sejam contemporâneos um do outro, escreveram obras que possuem as mesmas características, podendo ser englobadas no gênero fantástico e apoiadas no maravilhoso.

Após essa breve introdução, na próxima seção abordaremos como Mikhail Bakhtin trata o tema do corporal, trazendo a sua teoria para enriquecer a nossa reflexão. Em seguida, traremos os trechos selecionados das obras e a análise deles para que possamos delinear as possíveis conclusões.

1. A simbologia corporal e material na teoria bakhtiniana

Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, nas décadas de 1930/1940, escreveu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* que foi publicada nos anos 1960. O foco de sua análise foi o livro, do escritor Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*, que teve fortes incompreensões, no decorrer da história, de críticos literários e pesquisadores de outras áreas. Tendo esse fato em mente, Bakhtin (1987) procurou, por meio de sua análise, dissolver a enganosa avaliação da obra como vulgar e inapropriada devido aos usos da linguagem popular e das influências da cultura cômica popular.

Bakhtin (1987) enfatiza que o entendimento correto da obra rabelaisiana somente pode ser atingido se, em primeiro lugar, a olharmos não com os olhos contemporâneos, mas sim com os da época medieval e renascentista que tanto influenciou Rabelais. Só assim, poderemos perceber a grandeza da cultura popular e de seus simbolismos, tais como a carnavalização e as formas do grotesco. A sua argumentação é construída de forma a resgatar esses símbolos populares dentro da obra do escritor francês e em outros pensadores, perpassando pelo significado do riso, do vocabulário da praça pública, das festas populares, do banquete, da imagem grotesca do corpo e do baixo material e corporal.

Ao realizar um trabalho de análise literária e de resgate da cultura folclórica popular da Idade Média e a sua transmissão durante o Renascimento, Bakhtin, busca significar o Carnaval, as festas populares e a carnavalização. Assim, apresenta-nos o Carnaval não como um espetáculo ou forma cultural, mas como uma cosmovisão capaz de captar a energia presente no popular, no coletivo e de realizar transformações socioculturais (BERNARDI, 2009).

O espírito do Carnaval trazia o diálogo entre o mundo oficial e o extraoficial/popular, ou seja, permitia ao povo ser consciente da existência de dois mundos, um que oprimia, colocava barreiras e etiquetas sociais e um outro mundo que permitia ao ser humano, três meses ao ano, virar a vida ao avesso, vestir-se ao avesso, quebrar as hierarquias e ser quem gostaria de ser, opondo-se à verdade oficial imposta (BAKHTIN, 1987).

As praças públicas, locais onde ocorriam as festas populares, eram o espaço da liberdade utópica, do adentrar um mundo paralelo. Local onde as pessoas não se viam mais como indivíduos, mas sim como um coletivo e por essa razão o contato corporal era de uma intensa sensação familiar que gerava, conseqüentemente, uma linguagem específica na qual as grosserias, as blasfêmias, os juramentos e todas as formas obscenas e de ambivalência semânticas eram permitidas.

Bakhtin (1987) via as festas populares como uma forma de civilização humana, de repouso e de trégua das mazelas do dia a dia do povo. Era o momento de, simbolicamente, destronar o rei e entronar um novo, bem como o momento de vencer o medo por meio do riso, das paródias, das sátiras, ou seja, da alegria. Esta que estava presente também na abundância dos banquetes e que renovava a vida, representando a vitória sobre a morte; um renascimento.

Conseqüentemente, o Carnaval mostrava-se oposto ao pronto, ao acabado e refletia a ideia do inacabamento do ser, procurando afirmar que tudo está em um estado constante de mudança e instabilidade. Quando as formas e as representações do

Carnaval são transpostas para a linguagem da literatura, Bakhtin diz ocorrer a carnavalização da literatura (BAKHTIN, 1987).

E é nesse contexto, da cultura cômica popular, que surge uma forma bastante singular de se caracterizar o corpo e seu universo semântico. O corpo não é mais um símbolo individual, mas sim coletivo ancestral que, ao festejar, entra em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, o baixo corporal e material com sua função regeneradora.

Surge o que Bakhtin chama de *corpo grotesco*. Esse corpo enfatiza as aberturas que possui para ser penetrado pelo mundo e com ele comungar por meio dos orifícios, tais como a estética utilizada pelo ilustrador austríaco, Alfred Kubin⁷. Dessa maneira, o simbolismo corpóreo grotesco vai contra os cânones da Antiguidade Clássica, que se tornam depois a base estética do Renascimento; e que Bakhtin os denomina como novos cânones. Podemos trazer como exemplo de cânone a forma “fechada”, clássica e perfeita com a qual o artista Botticelli representa a deusa Vênus no quadro “O Nascimento de Vênus”⁸.

Por meio do carnaval e do rebaixamento das formas elevadas, Bakhtin consegue perceber o grotesco; mais especificamente o que ele denomina como *realismo grotesco*. Esse rebaixamento que trazia as inversões, as situações de animalidade, as relações com as partes baixas do corpo e tudo mais que destronasse o canônico, bem como a “desarmonia do gosto”, como escrevem Sodré e Paiva (2014), acarretam sensações como o riso, o horror ou a repulsa.

O termo *grotesco* aparece em fins do século XV quando pesquisadores encontraram, em Roma, por meio de escavações no porão da *Domus Aurea* (o palácio romano de Nero, situado em frente ao Coliseu), depois nos subterrâneos das Termas de Tito e

⁷ Para conhecer um pouco sobre a obra de Alfred Kubin, sugerimos acessar: <https://www.wikiart.org/pt/alfred-kubin>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.

⁸ Para mais detalhes, ver: “Análise da obra “O Nascimento da Vênus” de Sandro Botticelli sob a perspectiva estética de Hegel”, por Margareth Dias. Disponível em: <http://esteticaearte2.blogspot.com/2013/07/analise-da-obra-o-nascimento-da-venus.html> Acesso em: 22 de agosto de 2018.

em vários outros locais na Itália, uma pintura ornamental a qual chamaram de *grotesca* (derivado do substantivo italiano *grotta* — *gruta, porão*). Os ornamentos traziam alegorias de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se mesclavam com elementos de leveza, liberdade e “alegre ousadia, quase risonha”. O termo *grotesco*, segundo Bakhtin, “metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento*⁹ da existência” (BAKHTIN, 1987, p. 28).

A partir dessa descoberta o grotesco é difundido e no século XVI influencia as composições artísticas da Europa Ocidental. Contudo, os estudos dos textos produzidos na Antiguidade e no início da Era Cristã que condenavam essa mescla das figuras humanas com animais e vegetais (por exemplo, os textos de Vitrúvio, 27 a. C.) trouxeram uma rejeição pública do grotesco e o transformaram em algo monstruoso. De substantivo, restrito ao julgamento estético de obras artísticas, passa a ser também um adjetivo, usado em fins do século XVI, para qualificar um gosto generalizado de discursos, vestuário e comportamentos.

No século XVII passa a significar o ridículo e o burlesco. No século XVIII, rejeitado pelo classicismo, o grotesco relaciona-se ao imaginário, irreal, sem significado e de mau gosto, distanciando-se da verdade. Somente na segunda metade do século XVIII é que, segundo Bakhtin (1987), o fenômeno ganha uma melhor compreensão a exemplo de Justus Möser (1761), que influenciado pela *Commedia dell'arte*¹⁰ defende o grotesco cômico em seu estudo sobre o arlequim.

Apenas no século XIX é que o grotesco ganha status de categoria estética, período em que Victor Hugo (1827) afirma, no prefácio de sua obra *Cromwell*¹¹, a presença do grotesco na natureza e no mundo à nossa volta, bem como o atribui uma

⁹ Itálicos do autor.

¹⁰ Obra surgida na Itália, por volta do século XV, expandiu-se pela Europa. Misturava elementos eruditos com elementos fantasiosos e divertidos do universo popular.

¹¹ Para um aprofundamento, indicamos: HUGO, Victor. *Do grotesco e do Sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Trad. Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

função de exaltação do sublime (BAKHTIN, 1987). Esse fenômeno passa por períodos de letargia e é retomado após a Segunda Guerra Mundial, nas escritas de Bakhtin, no texto mencionado anteriormente, e do alemão Wolfgang Kayser (1957), em *O Grotresco*¹².

Para Bakhtin, o grotresco não mais depende da conceituação de obra de arte e coloca a deformidade como seu aspecto primordial. Compreende essa estética como a categoria do realismo grotresco que é dependente da corporalidade inacabada, ou seja, do corpo grotresco e está ligada ao riso e ao cômico. Bakhtin, retomando a origem das imagens grotrescas, afirma que essas são encontradas

na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não-canônicos: o das artes plásticas cômicas (...); nas pinturas cômicas de vasos (...); e também nos vastos domínios da literatura cômica, relacionada de uma forma ou outra com as festas carnavalescas; no drama satírico, antiga comédia ática, mimos, etc. Nos fins da Antiguidade, o tipo de imagem grotresca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura. Aparece então, sob a influência preponderante da arte oriental, uma nova variedade de grotresco. Mas como o pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolvera no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotresca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial; tampouco foi

¹²Além da análise feita por Bakhtin sobre a obra de Kayser, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ver: SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. Quem pensou o fenômeno? In: **O Império do Grotresco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014, p. 39-59. Para um paralelo entre Kayser e Bakhtin, ver: SANTOS, F.R.S. Grotresco: um monstro de muitas faces. In: **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotresco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/m2ys3/pdf/santos-9788579830266-05.pdf> Acesso em: 12 de out. 2018.

reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso (BAKHTIN, 1987, p. 27–28).

O conceito de corpo humano enquanto valor cultural foi apresentado por Bakhtin inicialmente no ensaio *O autor e a personagem na atividade estética*, escrito em meados dos anos 1920. Nesse texto, o corpo é apresentado como individual, no qual “(...) os limites espaciais do meu próprio corpo tornam-se inacessíveis para mim mesmo” (TIHANOV, 2012, p. 168). O corpo, nessa visão, não é nem “tão único” nem “tão meu”, existindo um corpo interior e um corpo exterior (BAKHTIN, 2003).

Bakhtin considera que nos sentimos completos por meio da vida de nossos corpos exteriores. Contudo, ninguém consegue produzir e/ou consumir esse sentir-se em totalidade de maneira única, sozinho; para isso precisamos do outro. O corpo interior é dado ao homem, mas o exterior é primeiramente dado para que o outro o complete, assumindo, assim, um valor cultural. A arte, para Bakhtin, torna-se a única atividade humana que realiza integralmente o ato de criar para o outro o sentido de sua totalidade (BAKHTIN, 2003).

No entanto, quando o livro sobre a obra de Rabelais é escrito, Bakhtin adere a uma nova visão sobre o corpo humano. Ele analisa o corpo coletivo e afirma que a identidade do ser é “estabelecida mediante uma experiência de união transgressiva” (TIHANOV, 2012, p. 170) e é o riso do corpo humano que harmoniza a união entre a cultura e a natureza, misturando organicamente o físico e o espírito.

O corpo popular evolui incessantemente e se abre, ganhando várias formas e tornando-se flexível; transborda a vontade ininterrupta de mudanças. Entretanto, isso aos poucos vai perdendo força e altera o corpo popular em um corpo clássico pós-renascentista que nega a ligação direta do corpo com o universo e com a natureza.

Bakhtin visualiza o corpo em suas ligações com o universo e com a natureza. Nega “a noção humanista do homem” fechado, preferindo adentrar pela “vida orgânica para parar nas funções básicas do corpo, as quais o tornam indiscernível entre os outros corpos” (TIHANOV, 2012, p. 172). O corpo grotesco não é separado do resto do mundo, nem mesmo isolado, acabado ou perfeito. Ele ultrapassa a si mesmo. Suas aberturas ajudam ao corpo a superar-se, uma vez que são as passagens que se comunicam com o mundo exterior. Há a tendência de expressar dois corpos em um; o primeiro corpo gera um novo.

Na estética clássica, os orifícios, as protuberâncias, os excrementos, as imperfeições, a concepção, a gravidez, o parto, a agonia, o nascimento e a morte são apagados. O corpo humano é acabado, perfeito e em plena maturidade. Não há a existência de imperfeição, nem mesmo a conexão do corpo com o exterior. Ele se mostra fechado, solitário, separado dos demais, sem ligação com o corpo popular que o gerou. Além disso, a “idade perfeita é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro” (BAKHTIN, 1987, p. 26). A imagem grotesca perde, assim, a sua ambivalência regeneradora, bem como o seu tom alegre. A partir disso, passa a ser vista como monstruosa pelos novos cânones estéticos, perdendo a sua raiz popular.

Em contrapartida, o grotesco romântico estabelece uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII. Por essa razão, vai contra o racionalismo sentencioso e estreito, contra o autoritarismo do Estado e da lógica formal, contra o desejo do perfeito, completo e unívoco. Recebe influência do teatro popular e dos artistas de feira. É o grotesco de câmara, no qual o indivíduo representa o carnaval na solidão, dentro da sua privacidade, com a percepção de seu isolamento.

Dessa forma, após compreendermos a diferença existente na teoria bakhtiniana entre o corpo clássico e o corpo grotesco, procuraremos analisar na próxima seção como as personagens femininas são moldadas por meio de seus elementos corpóreos nas obras de Tolkien e Martin. Para tal, devido às

especificidades deste estudo, procuramos selecionar quatro personagens; duas do legendário de Tolkien e duas da saga de Martin que apresentassem características próximas e elementos passíveis de serem comparados de um enredo para o outro, sempre levando em consideração o fato de serem obras distintas e de autores diferentes.

2. As personagens: o corpo feminino em Tolkien e em Martin

Ao analisarmos as formas como o corpo foi representado dentro do legendário¹³ de Tolkien e da obra “As Crônicas de Gelo e Fogo¹⁴”, de Martin, quatro personagens chamaram a atenção pelas semelhanças que possuem, embora sejam descritas de maneiras distintas dentro das tramas. São elas: Lady Éowyn e Galadriel, criadas por Tolkien, e Brienne de Tarth e Melisandre de Assahai, da saga de Martin.

Lady Éowyn¹⁵ é uma personagem humana que aparece na obra *O Senhor dos Anéis*. Ela é uma mulher nobre de Rohan, filha da Casa de Eorl, frequentemente descrita como uma “donzela escudeira” ou como uma “mulher guerreira”. Casa-se com Faramir, príncipe de Ithilien e regente de Gondor, no início da Quarta Era da trama, no final do livro. Quando chega aos sete anos, Éowyn perde o pai que foi morto lutando contra orcs; causando desgosto à mãe que também morre. Ela e seu irmão Éomer então são criados pelo tio, Théoden (PINHEIRO, 2007).

Seu maior desejo era tornar-se uma guerreira e ganhar renome no campo de batalha, mas o fato de ser mulher e a obrigação de permanecer em Edoras para cuidar de seu tio e a necessidade de governar Rohan a impediam de realizar o sonho. No entanto, em *O Retorno do Rei* ela disfarça-se de homem e

¹³ Para esta pesquisa o foco foi dado às obras tolkienianas: *O Silmarillion*; *O Senhor dos Anéis — As duas Torres*; *O Senhor dos Anéis — O Retorno do Rei* e *O Senhor dos Anéis — A Sociedade do Anel*.

¹⁴ No original em inglês “A Song of Ice and Fire”.

¹⁵ Sugerimos a leitura de “Tolkien’s Heathen Feminist, Part One”, de Dr. Karl E. H. Seigfried, para uma compreensão sobre a comparação entre Tolkien, Éowyn e a mitologia Nórdica. Disponível em: <https://goo.gl/t9AA38>. Acesso em: 19 de out. de 2018.

usando o nome de Dernhelm cavalga junto aos cavaleiros de seu povo para lutar na “Batalha dos Campos de Pelennor”. Durante essa batalha, ela consegue matar com sua espada o Rei bruxo de Angmar, Senhor dos nazgûl que acreditava na profecia do Lorde Elfo Glorfindel de que nenhum homem vivo poderia matá-lo. Este momento da vitória foi a revelação de que Dernhelm era Éowyn (PINHEIRO, 2007).

Já Brienne de Tarth, personagem que aparece no segundo livro (*A Fúria dos Reis*¹⁶) da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo* é a filha única de Lorde Selwyn Tarth. Excessivamente alta, forte, com grandes habilidades com a espada e de uma “lealdade inabalável”, Brienne serviu à Renly Baratheon, pretendente a rei, e, depois, a Catelyn Stark (COGMAN, 2013). Rejeita a vida de dama para tornar-se uma guerreira forte. É sempre muito zombada, dentro da trama literária, por seus atributos e características físicas, sendo ironicamente apelidada de “Brienne, a Bela”.

É interessante notar que ambas as personagens vivem num constante conflito entre aquilo que desejam realizar e aquilo que lhes é imposto por uma sociedade dominada pela vontade masculina, ou seja, possuem na alma a ambição da guerra e no corpo a exigência de padrões ditos femininos. Enfrentam, assim, constantemente o patriarcalismo que não as aceita como guerreiras pelo fato de serem mulheres. O que traz a elas um arquétipo de Joana D’Arc, “em que as mulheres jovens disfarçam de homens”, como cita Semmelmann (2017, p. 144), retomando Maria Nikolajeva, ao explicar sobre a personagem Éowyn.

Tolkien e Martin tratam esse conflito “corpo e alma” de maneira semelhante com relação à temática, mas é na expressão corpórea que se encontra a diferença. Por essa razão, nos trechos seguintes, objetivamos depreender como essas duas personagens são caracterizadas por seus autores para que, conseqüentemente, compreendamos as formas corpóreas que assumem.

¹⁶ No original em inglês “A Clash of Kings”.

Primeiramente colocamos Éowyn (“a”, “b” e “c”) e depois Brienne (“d”, “e”, “f”, “g” e “h”):

(a) A mulher se voltou e foi lentamente para dentro da casa. Ao passar pelas portas, virou-se e olhou para trás. **Seu olhar era grave e pensativo**, quando se dirigiu ao rei com uma **piedade calma. Muito belo era seu rosto, e seus longos cabelos eram como um rio de ouro. Era alta e esbelta em seu traje branco cingido por um cinto de prata; mas forte e rígida como o aço, uma filha de reis.** Assim Aragorn, pela primeira vez em plena luz do dia, contemplou Éowyn, Senhora de Rohan, e **a achou bela, bela e fria, como uma manhã pálida de primavera que ainda não atingiu a plenitude de mulher.** (...). (TOLKIEN, 2000, p. 80, grifo nosso).

(b) (...) Aragorn se aprontou para partir. Sua companhia estava toda montada, e ele prestes a saltar para a sela, quando a Senhora Éowyn veio lhes dizer adeus. **Estava vestida como um Cavaleiro, e trazia uma espada na cintura.** Na mão trazia uma taça, e levando-a aos lábios bebeu um pouco, desejando-lhes boa viagem (...). (TOLKIEN, 2001a, p. 771, grifo nosso).

(c) (...) A criatura alada gritou contra ela, mas o Espectro do Anel não respondeu e ficou em silêncio, como se tomado por uma dúvida repentina. Por um momento, o coração de Merry foi presa de puro assombro. Abriu os olhos e viu que o negrume subira acima deles. Ali, a alguns passos dele, estava o grande animal, e tudo parecia escuro ao seu redor, e sobre ele assomava o Senhor dos Nazgûl como uma sombra de desespero. Um pouco à esquerda estava aquela que ele chamara de Dernhelm. Mas o elmo de seu segredo lhe caíra da cabeça, e **os cabelos claros, libertos de seus laços, reluziam num ouro pálido sobre os ombros. Os olhos cinzentos como o mar eram duros e cruéis, e apesar disso havia lágrimas em suas faces.** Segurava uma espada e erguia o escudo contra o horror dos olhos do inimigo. Era Éowyn,

e também Dernhelm. (...) (TOLKIEN, 2001a, p. 827, grifo nosso).

(d) Brienne de Tarth tinha sido colocada na ponta mais distante da mesa principal. **Não se vestia como uma senhora; em vez disso, escolhera os adornos de um cavaleiro**, um gibão de veludo esquartelado de rosa e azul, calções e botas e um cinto de espada bem trabalhado, com seu novo manto arco-íris fluindo pelas costas. **Mas nenhum traje podia disfarçar sua falta de atrativos; as enormes mãos sardentas, o rosto largo e achatado, a saliência dos seus dentes. Sem armadura, seu corpo parecia desajeitado, com quadris largos e membros grossos, ombros curvados e musculosos, mas sem seios que valessem a pena mencionar.** E era claro por tudo o que fazia que Brienne sabia e sofria com isso. Falava apenas em resposta a alguém e raramente levantava os olhos da comida. (MARTIN, 2011, p. 223, grifo nosso).

(e) (...) Brienne fechou os **dedos grossos e cheios de calos** em volta do cabo da espada. (...). (MARTIN, 2011, p. 356, grifo nosso).

(f) Brienne levantou **os olhos, sua única parte que era realmente bela.** (MARTIN, 2011, p. 356, grifo nosso).

(g) **A grande boca** de Brienne movia-se sem som, dando-lhe o **aspecto de uma vaca ruminando.** (MARTIN, 2011a, p. 14, grifo nosso).

(h) Ele não conseguiu não rir de tanta ferocidade. **Ela é o Cão de Caça com tetas**, pensou. **Ou seria, se tivesse algo que desse para chamar de teta.** (MARTIN, 2011a, p. 15, grifo nosso).

Por meio desses trechos inferimos a existência de uma dualidade entre as formas pelas quais as duas personagens são caracterizadas. Em outros termos, há uma personagem, Lady

Éowyn, que se assemelha ao que Bakhtin declara como detentora do corpo clássico. Tolkien aciona metáforas que trabalham com a perfeição, com o acabamento e com a força do corpo jovem ao descrever o olhar de Éowyn como **grave e pensativo**, ao dizer que ela tinha uma **piedade calma**, que seu **rosto era muito belo**, que seus **longos cabelos** assemelhavam-se a um **rio de ouro**, bem como ao caracterizá-la como uma mulher **esbelta** num **traje branco** com um **cinto de prata** e, ao mesmo tempo, **forte e rígida como o aço**.

Aragorn a considera bela, mas é uma beleza ainda em amadurecimento, a comparando com uma **manhã pálida de primavera, fria**. Ao vestir-se como cavaleira/guerreira, Éowyn não é retratada com detalhes que a tornam masculina. Ao contrário, a beleza de seus **cabelos claros** que **reluziam** como **ouro pálido**, ao serem libertados do elmo, realçaram a sua beleza feminina, embora seus olhos revelassem dureza e crueldade provenientes de uma situação de batalha.

Contudo, é por meio do simbolismo corpóreo da personagem Brienne que conseguimos resgatar as imagens do corpo grotesco, como nos apresenta Bakhtin em sua obra, com os seus hiperbolismos. As partes corpóreas que são destacadas, o são de forma a “desenhar” o quão masculina era a personagem, com o **rosto largo e achatado; quadris largos; membros grossos; ombros curvados e musculosos; dedos grossos e cheios de calos; grande boca** que trazia o **aspecto de uma vaca ruminando**. Os atributos destacados na obra de Martin como femininos e atraentes, tais como os seios (as **tetas**), em Brienne não existem ou são menosprezados, rebaixados. Ela não é atraente, nem possui os traços de uma dama. A única parte **realmente bela** que possui são **os olhos**.

Bakhtin (1987) ressalta a importância da boca, grande e/ou aberta, para a estética grotesca: enquanto o corpo clássico não prioriza a boca, o ventre nem as nádegas, o corpo grotesco visualiza a conexão do homem com o mundo por meio destas

regiões. A boca torna-se a parte mais marcante do rosto, aquela que “devora” o mundo.

Tolkien destaca o rosto de Éowyn, bem como os seus cabelos, em sua completude. Em contrapartida, Martin destaca a imagem grosseira do corpo de Brienne, no qual tudo é grande. Éowyn possui um corpo rígido, forte, “fechado”, inabalável e individual, ao contrário de Brienne que expande seu corpo, abre-se, não apresentando-se como uma pessoa leve, uma dama, mas sim desajeitada e colocada, por isso, em movimento. Éowyn é a representação da simetria e perfeição feminina; é a imagem do elevado e abstrato. Brienne é a imagem da imperfeição do corpo feminino, do rebaixamento do elevado e do ideal para o plano material e corporal.

Feitas as considerações sobre Éowyn e Brienne, passemos para as personagens Galadriel e Melisandre.

Galadriel¹⁷, presente em *O Silmarillion*, *O Senhor dos Anéis* e em *Contos Inacabados*, é uma elfa da realeza dos Noldor e dos Teleri e casada com o Senhor Celeborn. Conhecida como a “Senhora de Lórien”, “Senhora dos Galadhrim”, “Senhora da Luz”, ou “Senhora da Floresta Dourada de Lothlórien”. Nasceu por volta do ano 1362 da Era das Árvores, nas Terras Imortais, recebendo, como o costume élfico dessa região, o nome Artanis (mulher nobre) de seu pai e Nerwen (Donzela-homem) de sua mãe. Galadriel era realmente alta, 1,93 metros, forte e atlética¹⁸ (TOLKIEN, 2002).

Foi uma das líderes da rebelião dos Noldor na Primeira Era, sendo, durante a Terceira Era, a mais poderosa entre os Elfos da Terra-média. Galadriel, “[D]desde os primeiros anos, tinha um maravilhoso dom de penetrar na mente alheia, mas julgava os outros com compaixão e compreensão, e a ninguém negava sua boa vontade, à única exceção de Fëanor” (TOLKIEN, 2002, p.

¹⁷Há várias versões sobre a história biográfica de Galadriel. Sugerimos observar o capítulo “A história de Galadriel e Celeborn”, na obra *Contos Inacabados*, editado por Christopher Tolkien.

¹⁸ Para mais informações sobre a biografia de Galadriel acessar *Valinor* (<https://www.valinor.com.br/7439>). Acesso em: 20 de out. de 2018.

258). Possuía um jardim, no qual estava o seu espelho, o *Espelho de Galadriel*, uma pia de cor prata sobre um pedestal, a qual era preenchida com água da fonte do vale. Esse espelho era comandado por ela para mostrar algumas imagens, ou mesmo sem o seu comando mostrava imagens do passado, do presente e do futuro. Certa vez, Galadriel consegue vencer a tentação de ficar com o *Um Anel* e de exigir poder para si.

Em *Cartas de J.R.R. Tolkien* (1993) encontramos várias referências sobre a influência cristã que o autor leva a sua escrita, principalmente na carta 142 na qual responde ao padre Robert Murray sobre a comparação da imagem de Galadriel com a da Virgem Maria. Com essa informação em mente, passemos aos excertos selecionados do legendário para a nossa análise:

(a') (...) **Galadriel era a maior dos Noldor**, a não ser talvez por Fëanor, se bem que fosse **mais sábia** que ele, e sua sabedoria aumentava com os longos anos. Seu nome materno era Nerwen (“donzela-homem”), e **ela atingiu uma altura além da medida até mesmo das mulheres dos noldor; era forte de corpo, mente e vontade**, rivalizando tanto com os sábios quanto com os atletas dos eldar nos dias da juventude destes. **Era considerada bela mesmo entre os eldar, e seu cabelo era tido como maravilha sem par. Era dourado** como o cabelo de seu pai e de sua ancestral Indis, porém **mais rico e mais radiante, pois seu ouro continha alguma lembrança da prata estelar de sua mãe**; e os eldar diziam que **a luz das Duas Árvores, Laurelin e Telperion, havia sido apanhada em seus cachos**. Muitos pensavam que foi essa expressão que deu primeiro a Fëanor a idéia de aprisionar e misturar a luz das Árvores que mais tarde tomou forma em suas mãos como as Silmarils. Pois **Fëanor contemplava o cabelo de Galadriel com maravilha e deleite**. Três vezes implorou por um cacho, mas Galadriel não lhe deu nem mesmo um fio de cabelo. Esses dois parentes, os maiores dentre os eldar de Valinor, ficaram sendo inimigos para sempre. (TOLKIEN, 2002, p. 371, grifo nosso).

(b') (...) Uma irmã tinham eles, **Galadriel, a mais bela de todos os da Casa de Finwë. Seu cabelo tinha reflexos de ouro como se tivesse captado numa rede o esplendor de Laurelin.** (TOLKIEN, 2003, p. 64).

(c') (...) estavam sentados lado a lado, Celeborn e Galadriel. Levantaram-se para cumprimentar os convidados, como fazem os elfos, mesmo aqueles tidos como reis poderosos. **Eram muito altos**, a Senhora não menos que o Senhor; **eram belos e austeros. Usavam trajes completamente brancos; os cabelos da Senhora eram de um dourado profundo**, e os do Senhor Celeborn eram longos e prateados, mas **não se via nenhum sinal de idade naqueles rostos**, a não ser que estivesse na **profundeza dos olhares**, que eram **agudos como lanças sob a luz das estrelas**, e apesar disso profundos; os poços de profundas recordações. (TOLKIEN, 2001, p. 254, grifo nosso).

(d') — A Senhora de Lórien! Galadriel! — exclamou Sam — O senhor deveria vê-la, realmente deveria, senhor. (...) **Ela é bonita, senhor! Adorável! Algumas vezes como uma grande árvore florida, outras vezes como um narciso silvestre, esbelta e bela. Dura como os diamantes, suave como o luar. Quente como a luz do sol, fresca como o gelo sob as estrelas. Altiva e distante como uma montanha de neve, e alegre como qualquer donzela que já vi, com margaridas no cabelo durante a primavera.** Mas estou dizendo um monte de besteiras, e fugindo do que queria falar. (TOLKIEN, 2000, p. 202, grifo nosso).

(e') (...) Mas Galadriel montava um palafrém branco e **vinha toda vestida de um branco reluzente, como as nuvens em torno da lua**; pois parecia que **ela mesma emanava uma luz suave**. Em seu dedo estava Nenyá, o anel feito de mithril, que exibia uma única pedra branca

faiscante como uma gélida estrela. (...) (TOLKIEN, 2001a, p. 1008, grifo nosso).

Galadriel apresenta um elemento que pode ser considerado como da estética grotesca: sua altura. Ao ser caracterizada como alta além da medida e dos parâmetros de seu povo, a personagem demonstra o que foge às regras da normalidade e do oficial na estética vigente. Porém, ao ser apresentada como forte de corpo, de mente e de vontade; como a mais bela de todos os da Casa de Finwë; como austera, adorável, altiva, alegre e emanando uma luz suave, Galadriel mostra o lado belo, simétrico e positivo do corpo e da imagem femininas; é a metáfora do corpo governado por formalidades.

Para trabalhar a simbologia de sua beleza, Tolkien busca metaforizar essa sensação com a beleza dos elementos da natureza, tais como dos diamantes, do luar, do sol e do gelo sob as estrelas. Seus cabelos são tão maravilhosos, dourados e radiantes que, para os elfos, as suas mechas haviam capturado a luz das *Duas Árvores de Valinor*¹⁹, ou seja, praticamente uma deusa clássica.

Tanto Galadriel quanto Celeborn, seu esposo, são vestidos com trajes completamente brancos e reluzentes, o que remete à simbologia da pureza, à imagem da deidade e, de certo modo, à Apolo, o Deus de todas as faculdades criadoras de formas, a divindade da luz plena, da beleza, da ordem, da proporção e do equilíbrio, como bem ressalta Nietzsche (2017) na obra “O Nascimento da Tragédia”²⁰.

Um fator importantíssimo que permite qualificar o simbolismo corpóreo de Galadriel como clássico e fechado é o de não ser possível ver sinais de idade em seu rosto, nem no de Celeborn. Em outros termos, estes dois personagens estão distantes do nascimento e da morte; a velhice não pertence a eles. Ao contrário, o corpo grotesco, por exemplo, saúda a morte como

¹⁹ São elas: *Telperion* (prateada) e *Laurelin* (dourada) e, em tempos antigos, traziam a luz aos Valar. Deram origem ao Sol e à Lua.

²⁰Esta obra influenciou, em certa medida, o pensamento de Bakhtin sobre a estética corpórea do grotesco.

a possibilidade de um renascimento. Na estética grotesca, “[O]nde há morte, há também nascimento, alternância, renovação” (BAKHTIN, 1987, p. 359).

Os olhos e o olhar de Galadriel são colocados como **profundos e agudos iguais lanças sob a luz das estrelas** o que novamente remete ao corpo não grotesco, pois para o corpo grotesco “[O]s olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual*²¹, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência (...)” (BAKHTIN, 1987, p. 276). Ao grotesco pertenceria o olho arregalado por este procurar ultrapassar o corpo.

Na obra de Martin, encontramos uma personagem que apresenta semelhanças com Galadriel, a sacerdotisa do Deus Vermelho R'hllor (o Senhor da Luz), Melisandre de Asshai, frequentemente referida pelos criados como a *Mulher Vermelha*, por temerem dizer seu nome. Esta personagem é introduzida no segundo livro da saga, “A Fúria dos Reis”.

Nascida como escrava em Asshai, continente de Essos, torna-se uma das Sacerdotisas Vermelhas do Senhor da Luz. Vai para Westeros, onde seu deus não é amplamente adorado, com a finalidade de propagar sua fé no Deus Vermelho. É uma bruxa que tem a capacidade de manipular as sombras para a realização de seus desejos e declara ter poderes mágicos, tais como o da profecia que a permite conhecer, parcialmente, acontecimentos futuros.

Uma bela mulher, descrita como graciosa e esbelta, de olhos avermelhados e de fartos seios (MARTIN, 2011). Sua voz era exótica; seus trajes sempre vermelhos e de seda. Usava uma gargantilha de ouro vermelho com um único e grande rubi que brilhava sempre que praticava a magia. Melisandre raramente dormia ou se alimentava e, mesmo estando na Muralha, não sentia frio (MARTIN, 2012).

Na trama, a seguinte imagem é formada sobre Melisandre:

²¹ Itálicos do autor.

(f) Como sempre, **trajava vermelho dos pés à cabeça**, com um **longo vestido solto de seda esvoaçante, brilhante como fogo, com longas mangas pendentes e profundos cortes no corpete**, pelos quais se entrevia um tecido mais escuro, vermelho-sangue, que usava por baixo. Tinha em torno da garganta uma gargantilha de ouro vermelho, mais apertada do que qualquer corrente de mestre, ornamentada com um único **grande rubi**. **O cabelo** não era de tom alaranjado ou cor de morango dos ruivos comuns, mas de um **profundo acobreado lustroso que brilhava à luz das tochas**. **Até seus olhos eram vermelhos...**Mas a **pele era lisa e branca, imaculada, clara como leite**. E era esguia, **graciosa, mais alta que a maior parte dos cavaleiros, com seios fartos, cintura estreita e um rosto em forma de coração**. Os olhos dos homens que a encontravam não se afastavam facilmente, nem mesmo os de um mestre. **Muitos diziam que era bela. Mas não era. Era vermelha, e terrível, e vermelha.** (MARTIN, 2011, p. 19, grifo nosso).

(g') Melisandre aconchegou-se em uma bancada, perdida nas dobras de um **manto vermelho-escuro que a cobria da cabeça aos pés, com a face pálida sob o capuz**. (MARTIN, 2011, p. 392, grifo nosso).

(h') (...) Melisandre tinha jogado o capuz para trás e saía de dentro da sufocante veste. **Por baixo estava nua, e enormemente grávida. Seios inchados pendiam pesadamente sobre o peito, e a barriga projetava-se como se estivesse prestes a estourar.**

— *Que os deuses nos protejam*²² — Davos sussurrou, e ouviu a **gargalhada** que ela soltou em resposta, **profunda e gutural. Os olhos eram carvões quentes, e o suor que manchava sua pele parecia cintilar com uma luz própria. Melisandre brilhava.**

²² Itálicos do autor.

Ofegando, a mulher agachou e abriu as pernas. Sangue escorreu por suas coxas, negro como tinta. Seu grito podia ter sido de agonia, de êxtase ou de ambas as coisas. E Davos viu o topo da cabeça da criança abrindo caminho para fora dela. Dois braços libertaram-se, agarrando-se, com dedos negros que se enrolavam em volta das **coxas retesadas de Melisandre**, empurrando, até que a sombra deslizou por completo para o mundo (...). (MARTIN, 2011, p. 394, grifo nosso).

À primeira vista a personagem é descrita como tendo a **pele lisa e branca, imaculada, clara como leite e a face pálida**. Analisando a expressão “branca como leite” inferimos que para muitos pintores essa é a referência à cor da pureza, cor feminina da inocência, do bem, do início de tudo, da fragilidade e da nobreza²³. Além disso, utiliza-se a palavra “imaculada” para referir-se à personagem, adjetivo este que significa “aquela que não é manchada (máculas)”, sendo um termo utilizado pela Igreja Católica ao referir-se a uma imagem específica da Virgem Maria. Assim, Melisandre ganha o *status* de divindade e de pureza; um aspecto positivo e característico de uma estética clássica, contrária à grotesca.

Porém, Melisandre tem características duais, pois ao mesmo tempo em que ela aparenta ser pura, ela ganha detalhes que destacam mais o fator corporal da mulher, tais como os **seios fartos** e a **cintura estreita**, bem como os **profundos cortes no corpete**; o que não existe na descrição de um corpo angelical, tal como o de Galadriel, por poderem trazer uma ideia de sedução e/ou vulgaridade.

Ademais, somente o rosto da personagem é branco. Tanto suas vestes, dos pés à cabeça, quanto os olhos e os cabelos que brilhavam com a luz das tochas, são vermelhos. A cor vermelha remete ao sangue, ao coração, ao fogo. É a cor da sedução, da luxúria, da paixão e do amor. Daí podendo-se retirar a

²³ Para mais significações da cor branca: <https://followthecolours.com.br/gotas-de-cor/branco-50-curiosidades-interessantissimas-que-voce-nao-sabia-sobre-a-cor/>. Acesso em: 18 de out. de 2018.

justificativa para a frase “**Muitos diziam que era bela. Mas não era. Era vermelha, e terrível, e vermelha**” que, por meio da metáfora da cor, aponta para o fator de sua beleza não ser angelical, mas sim malévola.

O excerto “h” apresenta a imagem do parto. Na estética do novo cânone o parto é um ato elevadamente espiritual. Porém, nessa cena Melisandre traz à luz um ser das sombras, degradando e destronando essa imagem elevada do nascimento, por meio “de uma transposição para o plano material e corporal do parto (representando da maneira mais realista)” (BAKHTIN, 1987, p. 269).

Melisandre aparece nua e Martin, utilizando-se novamente de hiperbolismos na descrição, a coloca como **enormemente grávida**, com **seios inchados** que **pendiam pesadamente sobre o peito** e a **barriga** estava **como prestes a estourar**. A estética grotesca surge, não somente nos exageros, mas também na presença dos excrementos; do **suor que manchava sua pele** e no **sangue** que escorria.

Os excrementos, na cultura popular, transformam o medo em riso e retiram a perfeição do corpo. Transformação que está presente na cena, pois em vez de a personagem transparecer medo ou tensão, ela solta uma **gargalhada** e um **grito** que poderia **ter sido de agonia, de êxtase ou de ambas as coisas**. As figuras escatológicas unem a terra com o corpo. Conservam relação com o nascimento, a fecundidade, a renovação e o bem-estar. São ambivalentes e mostram a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. É o ciclo vida-morte-nascimento, ademais a “morte e o nascimento nas imagens da urina e dos excrementos são apresentados sob o seu aspecto jocundo e cômico” (BAKHTIN, 1987, p. 130).

O corpóreo de Melisandre é colocado como um verdadeiro grotesco, uma vez que, em razão do parto, ela **abre as pernas** e tem **as coxas retesadas** (esticadas) e fora da normalidade, o que permite ao seu corpo entrar em contato com o mundo, com a terra. Seu corpo se abre e constrói, dá a vida a um novo corpo,

não se mantem fechado ou inalterado. Na estética grotesca destacam-se as partes baixas do corpo, tais como as coxas e o ventre. Na estética clássica (apolínea) é a parte de cima que ganha foco, como o olho (BAKHTIN, 1987).

Galadriel e Melisandre possibilitam a experiência da relação existente entre a corporeidade e a estrutura metafísica que, nelas, impacta na concepção da beleza e da expressão material do corpo feminino. Enquanto Galadriel representa o Bem gerador, é bela, angelical²⁴, possui um poder inigualável e, visualmente, é ordenada, não cabendo, assim a ela, a maldade, o defeito e o grotesco, Melisandre traz o caos representado pelo diálogo entre suas características apolíneas e dionisíacas, ou seja, ao mesmo tempo que aparenta ser pura, traz consigo a imagem da sedução, do desejo sexual e da imperfeição do grotesco. É como se Galadriel estivesse sempre pronta e inalterável; metamorfoseia a vida pura e divina, e Melisandre, por sua vez, estivesse no eterno porvir entre o nascer e o morrer, a renovação; a dualidade da vida entre o bem e o mal.

Possíveis considerações

O principal objetivo desse artigo foi resgatar na escrita do professor Tolkien e de seu admirador, Martin, as representações do corpo feminino. Para tal, selecionamos quatro personagens com características semelhantes; fator importante para que a comparação pudesse ter um fio condutor. Com isso, depreendemos que Éowyn e Brienne, embora sejam muito semelhantes, no fato de negarem a feminilidade em favor do sonho pela guerra (algo tão masculino), acabam sendo representadas de maneiras distintas. Tolkien prioriza os detalhes angelicais e delicados da personagem, enquanto Martin compõe

²⁴ Vale ressaltar que, embora com todas essas características corpóreas “inabaláveis”, Galadriel passou por vários momentos de questionamentos internos, provações e/ou tentações durante a sua jornada, o que demonstra, de certo modo, que, por vezes, a sua caracterização apolínea é, digamos, um pouco ameaçada.

um corpo tipicamente grotesco e sem gênero definido; é um corpo com mesclas entre o masculino e o feminino.

Galadriel e Melisandre assemelham-se por possuírem o dom da visão e do despertar curiosidade, temor e/ou admiração aos outros personagens. Tanto Galadriel, quanto Melisandre não necessitam abandonar seus corpos para poderem experienciar outros por meio de suas visões e conexões com a mente das outras pessoas. Mas, mais uma vez os detalhes angelicais, femininos e de fechamento se sobressaem na escrita de Tolkien ao trazer Galadriel como uma imaculada e Martin, por sua vez, permanece valorizando a abertura do corpo e a conexão com o mundo exterior ao representar Melisandre grávida e ao descrever o momento do parto.

Tolkien era católico, adorador de uma vida simples e do campo. Inspirador da fantasia moderna. Sofreu com a guerra. Era avesso às tecnologias, à indústria, ao lucro e ao poder. Dito isso, não podemos esquecer que sua escrita e sua obra como um todo, inevitavelmente, foram influenciadas pelo homem que era e pela visão de mundo da época em que viveu, trazendo assim uma mensagem, muitas vezes, de humildade e de necessidade de amor, seja na Terra-média que fundou, seja no mundo real. Sua obra é imensamente rica, o que nos traz muitas questões a refletir e a estudar.

Martin por sua vez, fã, admirador e discípulo de Tolkien. Amante e escritor de ficção científica, terror e fantasia, hiperdetalhista. Um dos escritores mais comentados na atualidade, principalmente após a adaptação, feita pelo canal por assinatura HBO, de sua obra para a série televisiva *Game of Thrones*. Conhecido por renovar o gênero fantástico com a conhecida Alta Fantasia Épica. Traz à tona a reflexão em seus fãs e críticos sobre muitas questões da alma humana e das ditas civilizações, tais como a questão da maldade e de que nem sempre o bem vence o mal (COGMAN, 2013).

Embora várias as semelhanças, muitas também são as diferenças entre os autores. Martin foi, indiscutivelmente,

influenciado por Tolkien para compor sua trama, mas Martin trabalha temas que Tolkien não trabalhou, tais como o estupro, ou temáticas que são abordadas de outro modo como, por exemplo, o lado obscuro do ser humano. Enquanto Martin traz essa questão de uma maneira mais animalésca em seus personagens, marcando-a na forma corpórea dos mesmos, ou seja, exposta em carne viva, Tolkien a apresenta por meio das paixões que habitam e movem a mente de seus personagens.

Diferenças que podem ser sentidas na maneira de representar seus personagens, que aqui analisamos de modo limitado, apenas quatro, se comparado à grandeza das tramas existentes em suas obras. A relação entre a corporeidade e a estrutura metafísica ao conceberem os corpos é clara: Tolkien, remete à tradição clássica, para a qual o Belo é indicativo e sinônimo do Bem e aproxima-se, conseqüentemente, a uma ordenação do mundo. Não cabe para essa tradição a representação grotesca do corpo, pois é entendido como algo enganoso e deficiente. Já Martin apropria-se dessa deficiência, algo natural do humano, e a utiliza para mostrar a não limitação do corpo, a dualidade entre o bem e o mal, a forma e o disforme, o apolíneo e o dionisiaco, enfim, o grotesco vivo na corporeidade de seus sujeitos.

Buscamos compreender como autores como Tolkien e Martin representam o corpo feminino dentro de suas histórias, principalmente por serem produções fantásticas. O conjunto das obras aqui analisadas oferece bem mais exemplos corpóreos, não somente os corpos femininos das personagens selecionadas. Assim, fugindo de nosso escopo, poderíamos citar simbolismos do grotesco na obra de Tolkien, como sendo representados pelos personagens: Ungoliant, Morgoth, Sauron, Melkor, os orcs, os dragões e Gollum. Na obra de Martin poderíamos considerar também os personagens: Daenerys, Tyrion, os gigantes, os dragões, os selvagens e as crianças Stark que conseguem adentrar o corpo de outras pessoas através dos olhos, dentre outros. E aqui deixamos a possibilidade de a mente fruir em busca de maiores

reflexões sobre esses dois mundos fantásticos criados por dois autores ímpares.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. O Autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERNARDI, Rosse Marye. *Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo*. In: *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.

CARPENTER, H (org.). *Cartas de J.R.R. Tolkien*. Trad. Rubén Masera. Barcelona: Minotauro, 1993.

COGMAN, Bryan. *Por dentro da série da HBO Game of Thrones*. Trad. Marcia Blasques. São Paulo: LeYa, 2013.

MARTIN, George R.R. *As crônicas de gelo e fogo*. Livro dois: *A Fúria dos Reis*. Trad. Jorge Candeias, São Paulo: Leya, 2011.

_____. *As crônicas de gelo e fogo*. Livro três: *A Tormenta de Espadas*. Trad. Jorge Candeias, São Paulo: Leya, 2011a.

_____. *As crônicas de gelo e fogo*. Livro cinco: *Dança dos Dragões*. Trad. Marcia Blasques, São Paulo: Leya, 2012.

PINHEIRO, Renata K. *Éowyn, a Senhora de Rohan: uma análise linguístico-discursiva da personagem de Tolkien em O Senhor dos Anéis*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) — Departamento de Letras, Universidade Católica de Pelotas, Pelotas.

SEMMELMANN, Cristina C. de F. *Em boa companhia — a Amizade em O Senhor dos Anéis*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

TIHANOV, Galin. *A importância do grotesco*. Revista Bakhtiniana, São Paulo. vol.7. n. 2. p. 166-180, 2012.

TOLKIEN, J. J. R. *Contos Inacabados: de Númeror e da Terra-média*. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Senhor dos Anéis – As Duas Torres*. Trad. Lenita M. R. Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O Senhor dos Anéis – A Sociedade do Anel*. Trad. Lenita M. R. Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O Senhor dos Anéis – Volume único*. Trad. Lenita M. R. Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *O Silmarillion*. Christopher Tolkien (org.). Trad. Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

*Wystan Hugh Auden, leitor de Tolkien:
demanda heroica, realismo e imaginação*

Wystan Hugh Auden, Tolkien reader: Heroic Quest, Realism and Imagination

Guilherme Mazzafera S. Vilhena¹

RESUMO: Este artigo procura ofertar uma reflexão crítica sobre o conjunto de textos escritos pelo poeta anglo-americano Wystan Hugh Auden referentes à obra de J.R.R. Tolkien, tentando precisar suas linhas de força. Dentre estas, nosso foco analítico privilegia a noção de demanda heroica e a constituição de seu protagonista, assim como a natureza do bem e do mal em *O Senhor dos Anéis*. Com base nas observações de Auden, procuramos pensar a relação entre a presença singular dos hobbits e a construção de um realismo particular e, complementarmente, a importância da imaginação na composição de um *ethos* tolkieniano marcado por uma dimensão subversiva em constante tensão com a noção de alegoria.

Palavras-chave: J. R. R. Tolkien; W. H. Auden; Demanda Heroica; Realismo. Imaginação.

ABSTRACT: This article proposes a critical assessment of the group of texts written by the anglo-american poet Wystan Hugh Auden concerning the works of J.R.R. Tolkien, trying to devise its central points. Among these, the analytical focus is directed to the notion of heroic quest and the constitution of its protagonist as well as to the nature of good and evil in *The Lord of the Rings*. From Auden's observations, we intend to discuss the relationship between the singular presence of the hobbits and the construction of a particular kind of realism together with the importance of

¹ Doutorando em Literatura Brasileira na FFLCH-USP com tese sobre a ensaística literária de Otto Maria Carpeaux. Contato: guilherme.mazzafera.vilhena@gmail.com

imagination in the composition of a tolkienian *ethos* characterized by a subversive dimension in constant tension with the notion of allegory.

KEYWORDS: J.R.R. Tolkien; W. H. Auden; Heroic Quest; Realism; Imagination.

Filologia e literatura: o escritor como construtor

Os nomes do poeta anglo-americano Wystan Hugh Auden e do escritor inglês nascido em Bloemfontein John Ronald Reuel Tolkien, para além da amizade e dos ecos de um breve convívio entre aluno e professor, entrelaçam-se ao menos em três instâncias distintas: algumas aparições do primeiro no epistolário do segundo; a partilha de um mesmo mês e ano de morte (setembro de 1973) e, não menos importante, o olhar interpretativo dúplice de um mesmo biógrafo, Humphrey Carpenter, cujo relato da vida de Auden é publicado apenas quatro anos após o essencial *J.R.R. Tolkien: A Biography* [*J.R.R. Tolkien: Uma Biografia*] (1977).

Do conjunto das cartas de Tolkien, publicadas em 1981 com organização de Carpenter e com o auxílio do filho e principal editor de Tolkien, Christopher, destaca-se a datada de 25 de agosto de 1971, em que o remetente informa a seu interlocutor, Robert H. Boyer, a importância que Auden teve para a recepção crítica de sua obra: “[...] tenho estado profundamente em débito com Auden nos últimos anos. Seu apoio a mim e seu interesse na minha obra têm sido um dos meus maiores encorajamentos” (TOLKIEN, 2006a, p. 389). Parte dessa dívida se deve ao atuante empenho do poeta em escrever resenhas e estudos sobre a obra de Tolkien com profundidade e clareza, constituindo tal gesto verdadeira defesa, em estilo aguerrido e enfático, de uma obra muito atacada pelo *establishment* crítico da época.

Ainda que de modo indireto, pode se dizer que Tolkien teve certa influência formativa sobre Auden, algo presente no valor atribuído por este à filologia, “o estudo da linguagem abstraída das questões de uso, de modo que as palavras tornam-se, por assim dizer, pequenos poemas sobre si mesmas” (AUDEN, 1993, p. 38). Esse primado da palavra em si também fala de uma atenção profunda aos sons, à prosódia, que Auden confessa ter descoberto ao ouvir Tolkien,² em uma aula na segunda metade dos anos 1920 e da qual o poeta mal se lembra do resto, recitar uma longa passagem de *Beowulf*, epifania que lhe abriu a vereda perdida da literatura anglo-saxã e medieval, a que se dedicou posteriormente, constituindo-se em “uma das influências mais marcantes e duradouras de meu trabalho” (1993, p. 43).

Parte desse interesse, aliado à opção por metros tradicionais e pela valorização do verso aliterativo anglo-saxão, parece dar notícia de um anseio por preservar “shared common meanings” (MENDELSON, 2004, p. 57)³ e nos ajuda entender seu olhar compreensivo diante de obras bastante diversas como *A Terra Devastada* (T.S. Eliot) e *O Senhor dos Anéis* (J.R.R. Tolkien), que se opõem à modernidade por meio de um viés criativo, como habilmente propõe um crítico:

[Tolkien] dislikes the modern world, and like Eliot or Yeats, is allowing this negative feeling to trigger a *creative* response. [...] In fact, like *The Waste Land*, it [*The Lord of the Rings*] is at once an attack on the modern world and a credo, a manifesto. This explains why Auden can take Tolkien so seriously, although his own poetry seems so deliberately ‘modern’ and anti-escapist (WILSON, 2012, p. 88-9).⁴

² Percebendo a imanência entre filologia e imaginação na obra de Tolkien, Auden (2015, p. 353) dirá acertadamente que “Nobody could have written *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* who was not both a philologist and a poet” [“Ninguém poderia ter escrito *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* que não fosse tanto filólogo quanto poeta.”]. Quando não houver indicação em contrário, as traduções dos excertos citados são de nossa autoria.

³ “sentidos comuns compartilhados”.

⁴ “[Tolkien] não aprecia o mundo moderno e, como Eliot ou Yeats, permite que este sentimento negativo engatilhe uma resposta *criativa*. [...] De fato, como *A terra devastada*, [*O Senhor dos Anéis*]

Visto em parte como herdeiro dos grandes heróis modernistas T.S. Eliot e Ezra Pound, americanos que imigraram para a Inglaterra, Auden opera o movimento exatamente oposto, sendo este deslocamento um dos pontos críticos de sua trajetória: a cisão entre o “English Auden” e o “American Auden” da qual surge a experiência do “Double Man” que intitula um de seus livros, percebido, por vezes, como homem duplamente expatriado (SMITH, 2004, p. 9–10). Tal mudança será encarada com espanto, desdém e mesmo hostilidade por muitos de seus compatriotas, que viram tal gesto, diante da iminência da Guerra, como um ato de covardia.

Aliás, é nesse âmbito que Auden comparece pela primeira vez no epistolário tolkieniano, sendo referido de passagem como um “d’Aqueles que partiram — os ‘panzers de veludo cotelê’ que fugiram para os Estados Unidos” por conta da Guerra (TOLKIEN, 2006, p. 97). O gesto migratório também se associa a certo afastamento das demandas políticas bem como das doutrinas marxistas e freudianas, uma vez que o poeta sentia-se incapaz de lidar com as expectativas depositadas nele como “Court Poet of the Left” (MENDELSON *apud* DEANE, 2004, p. 36).⁵

Por fim, cabe destacar, nesse movimento complexo, a revivescência pessoal da fé cristã, iniciada em seus últimos anos europeus e em grande parte sob a influência de Charles Williams e C.S. Lewis, escritores bastante próximos de Tolkien, como o próprio poeta reconhece em “Ação de Graças”: “Por fim, coisas pavorosas/ que Hitler e Stálin faziam/ trouxeram-me Deus à mente.// Como estava certo do erro? Por *Kierkegaard*, *Williams* e *Lewis*/ fui à fé reconduzido” (AUDEN, 2013, p. 226).

Parte da efetividade artística de Auden está no caráter fortemente imagético de sua poesia, composta por imagens

é um ataque ao mundo moderno e também um credo, um manifesto. Isso explica por que Auden pode levar Tolkien tão a sério, embora sua própria poesia seja tão deliberadamente ‘moderna’ e antiescapista.”

⁵ “O poeta de corte da esquerda”.

complexas e mesmo secretivas — “poetry might be defined as the clear expression of mixed feelings”,⁶ diz ele em sua famosa “New Year Letter” (AUDEN, 2006) — que, desveladas, oferecem uma luminosidade difícil de conter. Muito do efeito dessas imagens se deve, a despeito do caráter privado de qualquer poesia, à dimensão pública da poesia audeniana, em que a afeição infantil pela topografia das minas de chumbo faz-se palco de questões coletivas, explorando o aspecto decaído e movente de muitos desses locais, laivos de um tempo devorador que parece conduzir o mundo à catástrofe inevitável no pós-guerra (SMITH, 2004, p. 13).

Auden parece ter confrontado os anos de guerra por meio de um recuo a outras temporalidades, evadindo-se do presente imediato e sombrio: “In the war years, a poet had to be other-worldly. At any rate, I did”,⁷ confidenciou ele a um entrevistador em 1947 (JENKINS, 2004, p. 47). Talvez como seu antigo professor, Auden buscasse em outros mundos não uma fuga desabalada, mas um possível escape que lhe permitisse a obtenção de uma reatividade crítica e criadora, daí sua observação na palestra de 1949, “Ishmael—Don Quijote”, sobre a natureza do artista exigida por aquele momento:

We live in a new age in which the artist neither can have such a unique heroic importance nor believes in the Art-God enough to desire it, an age, for instance, when the necessity of dogma is once more recognized, not as the contradiction of reason and feeling but as their ground and foundation in which the heroic image is not the nomad wanderer through the desert or over the ocean, but the less exciting figure of the *builder*, who renews the ruined walls of the city (AUDEN, 1950, p. 153, grifo nosso).⁸

⁶ “a poesia pode ser definida como a clara expressão de sentimentos mistos”.

⁷ “Nos anos da guerra, um poeta precisava ser de outro mundo. De qualquer modo, foi o que fiz.”

⁸ “Vivemos em uma nova era na qual o artista não pode ter tal singular importância heroica nem acreditar o suficiente no Deus-Arte a ponto de desejá-lo; uma era, por exemplo, em que a necessidade do dogma é mais uma vez reconhecida, não como contradição entre razão e sentimento, mas como seu solo e fundação, nos quais a imagem heroica não é a do viandante

Diante da destruição, o gesto construtivo faz-se fundamental, sobretudo para aqueles que se empenham em criar um mundo imaginário a que se confere a “consistência interna da realidade” (TOLKIEN, 2006b, p. 54).⁹

O ofício da crítica

O conjunto de escritos audenianos sobre Tolkien é composto pelos seguintes textos: “The Hero is a Hobbit” (1954),¹⁰ resenha de *A Sociedade do Anel*, publicada no *The New York Times*; “A World Imaginary, but Real”, uma versão um pouco mais longa desta última, publicada no periódico *Encounter* em novembro do mesmo ano; “Making, Knowing and Judging” (1956),¹¹ ensaio derivado de uma palestra realizada em Oxford na qual Auden destaca o poder recitativo de Tolkien ao ler *Beowulf* e valoriza a importância da poesia do inglês antigo e médio para sua

nômade pelo deserto ou sobre o oceano, mas a figura menos excitante do *construtor*, que renova os muros arruinados da cidade” (grifo nosso).

⁹ Em parte divergindo da famosa asserção de Samuel Taylor Coleridge sobre a “voluntária suspensão da descrença”, bem como da distinção feita poeta romântico entre *imagination* [imaginação] e *fancy* [fantasia], Tolkien resguarda o termo ‘Fantasia’ como índice do enlace entre a ‘Imaginação’ (“o poder mental de criar imagens”) e seu resultado final, a ‘Subcriação’, em que um autor, entendido como subcriador, “concebe um Mundo Secundário em que nossa mente pode entrar” e que, se bem-sucedido, instaura uma “crença secundária” diante da qual não é preciso suspender qualquer dúvida, pois dentro daquele mundo “o que ele relata é ‘verdade’: está de acordo com as leis daquele mundo” (2006b, p. 44-54). Assim, o subcriador arroga à sua subcriação “a consistência interna da realidade” não pelo mero reflexo ou emulação de uma realidade preexistente (baseada, portanto, em uma *crença primária* trazida para o interior da obra cuja efetividade passa a depender daquela), mas sim por uma espécie de gesto criativo analógico: “fazemos em nossa medida e em nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não somente feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador.” (p. 63) A importância dessas questões para Auden, que chegará a publicar um livro intitulado *Secondary Worlds* (1968) [Mundos Secundários], ficam evidentes quando ele diz que, no caso de um mundo imaginário, “Its history may be unusual, but it must not contradict our notion of what history is, an interplay of Fate, Choice, and Chance. Lastly, it must not violate our moral experience. [...] we must be convinced that the Evil side is what every sane man, irrespective of his nationality and culture, would acknowledge as evil.” [“Sua história pode ser inusual, mas ela não deve contradizer nossa noção sobre o que a história é, um amálgama de Destino, Escolha e Acaso. Por fim, o mundo imaginário não pode violar nossa experiência moral. (...) precisamos estar convencidos de que o Mal é o que qualquer homem são, independente de sua nacionalidade e cultura, reconheceria como mal.”]

¹⁰ “O herói é um hobbit.”

¹¹ “Fazer, saber e avaliar”, na tradução de José Roberto O’Shea (AUDEN, 1993).

própria formação poética; “At the End of the Quest, Victory” (1956),¹² resenha de *O Retorno do Rei*, veiculada pelo *The New York Times*; “A Short Ode to a Philologist”¹³ (1962), poema em homenagem a Tolkien incluído no volume comemorativo *English and Medieval Studies Presented to J.R.R. Tolkien on the Occasion of his Seventieth Birthday*;¹⁴ “The Quest Hero”¹⁵ (1962), ensaio publicado no periódico *The Texas Quarterly* e depois incluído nas coletâneas *Tolkien and the Critics: Essays on J.R.R. Tolkien’s The Lord of the Rings*¹⁶ (1968) e *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism* (2005);¹⁷ uma breve introdução sem título ao LP *Poems and Songs of Middle-Earth* (1967),¹⁸ que conta com gravações de poemas extraídos de *O Senhor dos Anéis* (1954-55) e *As Aventuras de Tom Bombadil* (1962), lidos por Tolkien em inglês e élfico; e “Good and Evil in *The Lord of the Rings*” (1968),¹⁹ publicado no periódico *Critical Quarterly*. Além disso, em 1969, Auden dedicou a Tolkien sua tradução, feita em parceria com Paul B. Taylor, da *Elder Edda* [Edda em verso ou Edda poética], obra muito cara ao professor oxfordiano, em especial o primeiro poema, “Völuspá” ou “O Canto da Sibila”, de onde Tolkien derivou os nomes dos anões de *O Hobbit* e do próprio Gandalf.²⁰

De modo geral, trata-se de um corpus relativamente pequeno e centrado no vasto romance tolkieniano, do qual

¹² “Ao Fim da Demanda, Vitória”.

¹³ “Pequena Ode a um Filólogo”.

¹⁴ “Estudos Ingleses e Medievais apresentados a J.R.R. Tolkien por ocasião de seu Septuagésimo Aniversário”.

¹⁵ “O Herói da Demanda”.

¹⁶ “Tolkien e os críticos: ensaios sobre *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien”.

¹⁷ “Entendendo *O Senhor dos Anéis*: o melhor da crítica tolkieniana”.

¹⁸ “Poemas e canções da Terra-média”.

¹⁹ “O Bem e o Mal em *O Senhor dos Anéis*”.

²⁰ Eis o que Tolkien escreveu a Auden ao receber a tradução: “Obrigado por seu maravilhoso empenho em traduzir e reorganizar *A Canção da Sibila*. Em troca mais uma vez espero enviar-lhe, se eu conseguir colocar as mãos nela (espero que não esteja perdida), uma coisa que escrevi muito anos atrás enquanto tentava aprender a arte de escrever poesia aliterativa: uma tentativa de unificar as baladas sobre os volsungos do Antigo Edda, escrita na antiga estrofe *fornyrðislag* de oito versos.” (TOLKIEN, 2006a, p. 358). De fato, a “coisa” não estava perdida e foi publicada em 2009 com o título de *The Legend of Sigurd and Gudrun*.

emergem dois veios principais: a demanda heroica, atrelada à constituição do herói que a realiza, e a caracterização do bem e do mal em relação com seus atributos morais, idiossincráticos e imaginativos. Esboçados como percepções do resenhista enraizadas no próprio vocabulário crítico, tais veios compõem de modo mais aprofundado em “The Quest Hero”, o mais complexo estudo de Auden sobre Tolkien e do qual parte do breve ensaio “Good and Evil in *The Lord of the Rings*” é diretamente derivada. Assim, nossa leitura tomará por base as resenhas, verificando o desenvolvimento posterior de seus argumentos nos ensaios, operando certo trânsito fluido entre os textos a fim de evitar repetições e de melhor precisar seu alcance crítico.

A despeito de ser um poeta prolífico que também se enveredou por peças de teatro, libretos de ópera e versos cômicos, Auden escreveu muita prosa, reunida em ao menos cinco grandes volumes editados por Edward Mendelson que somam mais de três mil páginas. Boa parte desse vasto conjunto é composta por resenhas, atividade que Auden exercia com o olhar e ouvido atentos às questões mobilizadas pela obra em análise, avaliada sempre com altas doses de generosidade e com delineamento inequívoco de suas posições. As resenhas, como a crítica já observou, serviam por vezes de rascunho para temas e questões mais bem desenvolvidas posteriormente em poemas, além de incorporarem, muitas vezes, certos traquejos do próprio autor resenhado (SHARPE, 2004, p. 113–4).

A defesa que Auden faz das obras de Tolkien alicerça-se em suas próprias convicções sobre o ofício e função da crítica literária. No importante ensaio “Ler”, ele sintetiza seis itens que configuram diferentes modalidades de serviço que o crítico pode prestar a seu leitor:

- 1) Expor-me a escritores ou a obras até então desconhecidas para mim;
- 2) Convencer-me de que subestimei um escritor ou uma obra por não ter feito uma leitura bastante cuidadosa;

- 3) Apontar-me relações entre obras de épocas e culturas diferentes, relações estas que jamais seria capaz de perceber por mim mesmo, porque não tenho, e jamais terei, a erudição necessária;
- 4) Apresentar uma leitura da obra que aumente minha compreensão da mesma;
- 5) Esclarecer, na medida do possível, o processo de criação artística;
- 6) Esclarecer, na medida do possível as relações entre a arte e a vida, a ciência, a economia, a ética, a religião etc. (AUDEN, 1993, p. 18).

Se as resenhas sobre *O Senhor dos Anéis* levam em conta pelo menos metade desses itens (1, 2 e 4), é possível perceber que o desenvolvimento posterior das resenhas em ensaios acaba por abarcar também os itens restantes, sendo “The Quest Hero” um exemplo modelar desta acepção de crítica literária. Mais do que isso, Auden enfatiza a importância do segundo ponto, abrangendo-o inclusive para desqualificar a atitude contrária, ou seja, o ataque gratuito a um livro considerado fraco, pois, se efetivamente o for, ele será fatalmente esquecido. Mais do que isso, a crítica que se compraz na explicitação dos defeitos é perniciosa ao caráter, reduzindo-se a mero exibicionismo erudito (AUDEN, 1993, p. 20). No entanto, caso o crítico considere que uma obra que vem sendo continuamente subestimada é comprovadamente boa, é seu dever “fazer uma campanha vigorosa” em favor da mesma (1993, p. 19). Vejamos agora os argumentos que embasaram a campanha hobbitessa de Auden.

O herói é um hobbit

Por volta de três meses após o lançamento de *A Sociedade do Anel*, Auden publica sua resenha “The Hero is a Hobbit” no importante *The New York Times*.²¹ Já no primeiro

²¹ Tratando-se de uma resenha breve, de fácil acesso e que ocupa uma única página de jornal, optou-se por citá-la livremente, não poluindo o texto com referências redundantes.

parágrafo o crítico procura pensar a obra dentro de um gênero específico, a Demanda Heroica [Heroic Quest], espécie narrativa orquestrada a partir da procura por um objeto numinoso (Graal, tesouro enterrado etc.) que costuma possuir características positivas. A narrativa tolkieniana, no entanto, opera uma reversão do modelo, uma vez que seu herói (Frodo) entra em posse do objeto já no início e, mais importante, sua destruição é vista como a única forma de assegurar a derrota do Inimigo, Sauron. Auden se detém um pouco na caracterização dos hobbits, habitantes de uma terra fértil e tranquila, sendo povo alegre e incurioso diante do mundo exterior, mundo que dá sinais de esgotamento e desatino. O crítico nota certa impertinência no capítulo inicial, dedicado ao aniversário de Bilbo, que pode incomodar alguns leitores, mas tal impressão, observa, logo se dissipa quando a história começa a se mover.

Dotada de ambientação que lhe parece remanescente das sagas islandesas, Auden destaca o ritmo incansável invenção tolkieniana, comparável, em termos de acidentes e reviravoltas, a *The Thirty-Nine Steps* (1915), romance de ação e espionagem do escocês John Buchan, posteriormente adaptado ao cinema por Alfred Hitchcock. Se o que se espera de qualquer mundo imaginário é que o mesmo pareça real, Auden ressalta em Tolkien “an amazing gift for naming and a wonderfully exact eye for description”,²² tão marcadamente evidentes que, ao fechar o livro, o leitor acaba por conhecer “Hobbits, Elves, Dwarves and the landscape they inhabit as well as one knows one’s own childhood”.²³ Longe de qualificar a obra como passatempo, Auden observa que, apesar das evidentes diferenças entre o mundo imaginado e o nosso, seus eventos são não apenas fascinantes em 1954 como constituem “a warning and an inspiration”.²⁴ Por fim,

²² “um incrível dom para nomear e um olhar maravilhosamente preciso para descrição”.

²³ “hobbits, elfos, anões e a paisagem que habitam tão bem como conhece sua própria infância.”

²⁴ “um aviso e uma inspiração”.

inequívoco juízo crítico: “No fiction I have read in the last five years has given me more joy than *The Fellowship of the Ring*”.²⁵

Em “The Quest Hero”, Auden elabora uma teoria sintética do gênero da demanda, um dos mais antigos, prolíficos e difíceis que há, cujo apelo central se deve à sua capacidade de ofertar “a symbolic description of our subjective personal experience of existence as historical” (2005, p. 33).²⁶ Além do objeto numinoso, Auden elenca outros elementos constitutivos: uma longa jornada para encontrar tal objeto; um herói capaz de reivindicar sua posse; testes ou provações que medem o caráter do herói e a veracidade de sua reivindicação; guardiões do objeto que precisam ser derrotados; e a presença de ajudantes que, por conselho ou poderes mágicos, auxiliam o herói a conseguir o objeto (p. 35).

Com base nessa lista, Auden observa suas refrações subjetivas em nossa experiência de vida, como o caráter dirigido de nossas ações, a consciência do tempo como “a continuous irreversible process of change”,²⁷ o reconhecimento da unicidade que nos destina a objetivos específicos e a evidente existência de forças contraditórias em nós, de modo que “I can choose to yield to a desire or to resist it, but I cannot by choice desire or not desire”²⁸ (p. 36). Tendo isso em mente, intui-se a dimensão dualística dessa experiência, corporificada em lados opostos em dissenso.

Embora a Demanda, a rigor, não consiga prover qualquer imagem “of our objective experience of social life” (2005, p. 36),²⁹ não é incomum que seu cumprimento promova benefícios para toda a sociedade a que o herói pertence (seja um casamento que sele a paz no reino ou, no caso de Tolkien, a

²⁵ “Nenhum livro de ficção que li nos últimos cinco anos me deu mais alegria do que *A Sociedade do Anel*.”

²⁶ “uma descrição simbólica de nossa experiência pessoal subjetiva da existência como histórica.”

²⁷ “um contínuo e irreversível processo de mudança”.

²⁸ “posso escolher ceder a um desejo ou resisti-lo, mas não posso, por escolha, desejar ou não desejar”.

²⁹ “de nossa experiência objetiva da vida social”.

destruição do anel). Quanto ao herói, Auden delineia dois tipos fundamentais: um próximo do herói épico, cuja virtude superior é evidente, pronunciada; e outro presente nos contos de fadas, cuja virtude está oculta, desvelando-se ao longo do processo (p. 37).

Nesse segundo caso, trata-se de um herói humilde (toma conselho dos mais sábios) e bondoso (ajuda desconhecidos), o que lhe garante o auxílio das fadas, magos e similares. Aos olhos do corpo social, esse seria o menos apto a ter sucesso e que acaba por se tornar herói quando todos os seus superiores falharam. Mesmo que Auden não deixe isso claro, é tentador associar este segundo tipo de herói a Frodo, que humildemente aceita uma demanda da qual Gandalf, Aragorn, Elrond ou Galadriel, seus evidentes superiores, não conseguiriam dar conta, acoplando a concreção de sua vontade à humildade do gesto: “— Levarei o Anel’, disse ele, — embora não saiba o caminho” (TOLKIEN, 2001a, p. 286).

Para além do tipo mais tradicional de Demanda que vinha descrevendo, Auden rapidamente apresenta algumas de suas possíveis refrações na literatura mais recente, como a “História de Detetive”, a “História de Aventuras”, “Moby Dick” e os “Romances de Kafka”. A primeira se exime da jornada, pois seu intuito é responder a uma questão crucial, que antagoniza inocentes a culpados. No caso da segunda, jornada e objetivo se imiscuem, uma vez que a demanda procura assegurar a recorrência infinita de aventuras. Entre seus exemplos mais complexos, Auden lista o *Fausto* de Goethe, cujo pacto mefistofélico alicerça-se no fluxo ininterrupto do tempo e na variedade dos eventos, sobre os quais o herói não pode se deter sob risco de romper o trato. Pulando o terceiro, discutido abaixo, o último tipo, kafkiano, refere-se à impossibilidade de o herói cumprir sua demanda não por qualquer demérito ou falta constitutiva, mas porque “success is humanly impossible”³⁰ nesse mundo em que o acusado jamais conhece o crime que lhe imputam. Neste sentido, a recusa ao desespero a despeito das

³⁰ “o sucesso é humanamente impossível”.

inviabilidades é o que qualificaria os personagens de Kafka como heróis (AUDEN, 2005, p. 38).

O terceiro caso, “Moby Dick”, nos interessa mais de perto, pois nele “the Precious Object and the Malevolent Guardian are combined and the object of the Quest is not possession but destruction” (p. 38).³¹ No romance de Hermann Melville, pela voz do único sobrevivente da destruição do baleeiro Pequod, Ismael, acompanhamos a busca obsessiva do Capitão Ahab pela baleia branca que lhe furtara a perna, procura que, Auden adverte, está mais próxima do trágico do que do mal e não deve ser empreendida.

Com alguma liberdade, podemos considerar que o Anel de Sauron congrega em si tanto o objeto precioso quanto seu guardião maléfico, uma vez que o maior desafio a ser superado por Frodo é a tentação de ceder à vontade do Anel, que fatalmente acabaria por anular a sua. Assim, a demanda de Frodo consiste em um tenso equilíbrio entre a negação de uma vontade arbitrária, escravizadora, e uma forte asserção volitiva, física e mental, capaz de levar adiante um anseio que muito lhe ultrapassa. Desse modo, trata-se de uma destruição positiva, que afasta qualquer dimensão arbitrária em prol de uma tarefa de importância coletiva e tem sua origem, como veremos adiante, em um impulso subversivo da imaginação.

Historiador da ficção

Entre a publicação desta resenha e a próxima, sobre o último volume de *O Senhor dos Anéis*, a correspondência a que temos acesso entre Tolkien e Auden tem início. Sabe-se com certeza, como informa Carpenter na nota que precede a carta do dia 7 de junho de 1955, da existência de uma carta “perdida” na qual Tolkien respondia às dúvidas do poeta sobre *O Retorno do Rei*, cujas provas recebera. No entanto, uma carta de Tolkien para

³¹ “o Objeto Precioso e o Guardião Malévolo estão combinados e o objeto da Demanda é não a posse, mas a destruição.”

seu editor Rayner Unwin, datada de 12 de maio de 1955 e descoberta há alguns anos, quando foi a leilão, permite conhecer um pouco sobre o que Auden teria então comentado a respeito da parte final do romance. Nela, diz Tolkien que Auden aprovava o volume como um todo, inclusive “the Éowyn-Faramir business”,³² mas mostrara-se reticente quanto ao núcleo amoroso de Arwen e Aragorn, percebido pelo poeta como desnecessário e superficial, opinião que, se prevaleceu na mente de Auden, não se faz notar na elogiosa resenha do volume final da obra (FLOOD, 2014).

A carta de 7 de junho de 1955, por sua vez, é das mais interessantes. Auden, que deveria dar uma palestra sobre *O Senhor dos Anéis* no Third Programme da BBC, pede a Tolkien que indique questões que lhe pareçam pertinentes à ocasião e trace uma espécie de histórico de escrita da obra, com “toques humanos”. A resposta de Tolkien, um pouco longa, começa por destacar o interesse pessoal da escrita, movido “pela escassez de literatura” do tipo que gostaria de ler e que, quando existente, mostrava-se adulterada. Apesar do caráter eminentemente pessoal da escrita, indica Tolkien que ela não visava à realização de “intenções particulares, conscientes e intelectuais” (2006a, p. 204). Em si, a carta constitui um dos mais belos depoimentos de Tolkien, congregando uma constelação de interesses explorados com calma na fundamental biografia de Humphrey Carpenter. Estão aqui o “complexo de Atlântida”; a descoberta pressentida do antigo idioma das West Midlands inglesas, origem da família materna, assim como o encontro com outras línguas fundamentais como o galês, o espanhol e o finlandês; a sensibilidade profunda à forma e ao som das palavras bem como às lendas de “temperatura norte-ocidental”; o fato filológico do “verde dragão grande”; os inícios do legendário com a tentativa de recontar a história de Kullervo e a composição da primeira história do mundo secundário, *A Queda de Gondolin*; a já quase lendária origem da escrita de *O Hobbit*; a dificultosa composição e publicação de *O Senhor dos Anéis*; “o

³² “a questão Éowyn-Faramir”.

amor apaixonado pelas coisas que crescem”, expressivamente manifesto nos Ents, seres “compostos de filologia, literatura e vida”; e a famosa asserção sobre a precedência da invenção dos idiomas sobre as histórias, sendo estas “um pano de fundo ou mundo no qual minhas expressões de gosto linguístico pudessem ter uma função.” (TOLKIEN, 2006a, p. 204–209).

Nessa mesma carta, ao descrever minuciosamente o processo de composição de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien refere a si mesmo não como um criador em pleno domínio de sua ficção, mas como um descobridor que se surpreende a cada passo, embora tenha uma ideia geral do caminho: “Passolargo sentado no canto da estalagem foi um choque, e eu não tinha mais ideia de quem ele era do que Frodo. [...] Longe dali eu sabia que havia os Senhores dos Cavalos nos confins de um antigo Reino dos Homens, mas a Floresta de Fangorn foi uma aventura inesperada” (2006a, p. 208).

Esse modo de encarar a própria criação é destacado por Humphrey Carpenter em sua visita à casa de Tolkien em 1968: “Ele explica tudo com riqueza de detalhes, falando sobre o livro não como uma obra de ficção, mas como uma crônica de fatos reais” (CARPENTER, 2018, p. 13). O que o biógrafo desvela aqui é o *modus operandi* da ficção tolkieniana em seu deslizamento entre ficção e realidade: a Terra-média é o nosso mundo, mas em uma época imaginária, de modo ser descabido falar em autor.

No entanto, este, empiricamente existente, encampa sua ficção com raro nível de profundidade, reconhecendo-se como um subcriador que preenche imaginativamente os espaços disponíveis para depois inquirir sobre seu sentido: o que é um hobbit? Essa busca pelo sentido das coisas de sua própria lavra trai certo anseio moderno imanente ao romance como forma, sendo *O Senhor dos Anéis*, como propõe um crítico, um prolífico e fascinante espécime de romance épico ou, mais propriamente, um “*romance histórico de um mundo fictício*” (ROSSI, 2009, p. 162). Congraçando ficção e história, eis a vereda da imaginação.

Demanda subjetiva

Em janeiro de 1956, três meses após o lançamento de *O Retorno do Rei*, a segunda resenha de Auden, “At the End of the Quest, Victory”, dá notícia de uma estrênuo cisão que ainda perpassa a leitura das obras de Tolkien — sobretudo em países como o nosso, onde sua obra não é considerada digna como objeto acadêmico: ame-o ou deixe-o. Como lembra o crítico, “Nobody seems to have a moderate opinion: either, like myself, people find it a masterpiece of its genre or they cannot abide it, and among the hostile there are some, I must confess, for whose literary judgment I have great respect”.³³ Pensando sobre os motivos de tal repulsa, Auden supõe uma recusa “por princípio” às demandas heroicas e mundos imaginários, considerados frágil escapismo, que tornaria a extrema dedicação a esse tipo de literatura da parte de um notório acadêmico como Tolkien flagrante despropósito.

Em uma reflexão mais ampla sobre o fazer artístico, Auden observa que a dificuldade em apresentar uma pintura completa da realidade consiste em superar a distância entre “the subjectively real, a man’s experience of his own existence, and the objectively real, his experience of the lives of others and the world about him.”³⁴ Nesse interregno, encontra-se a sucessão histórica de escolhas que experimentamos em face de motivos conflitantes, o que oferta uma visada temporal não cíclica, mas única e irreversível. Deriva daí a importância da imagem da jornada, com seus descaminhos e obstáculos, como meio de objetificar tal experiência. No entanto, o que na experiência subjetiva entendemos como escolhas, no plano objetivo da experiência alheia vemos apenas como ações, que podemos ou não prever

³³ “Ninguém parece ter uma opinião moderada: ou, como eu, as pessoas o consideram uma obra-prima de seu gênero, ou não podem suportá-lo, e entre os hostis há alguns, devo confessar, por cujo juízo literário tenho grande respeito.” Assim como no caso da resenha anterior, e com base nos mesmos motivos, optou-se por não sobrecarregar o texto de redundâncias referenciais.

³⁴ “o subjetivamente real, a experiência de um homem sobre sua própria existência, e o objetivamente real, sua experiência da vida dos outros e do mundo sobre ele.”

dependendo do grau de intimidade que temos com seus executores.

Na sequência, Auden nota o caráter limitante da mesma imagem, associada, também, a um corte de classe: “I can see, for example, that only the rich and those on vacation can take journeys; most men, most of the time must work in one place.”³⁵ Além disso, no recorrente emergir de conflitos entre os homens, a delimitação de lados, para um terceiro, é sempre mesclada e confusa, embora para os antagonistas seja demasiado evidente, o que acaba por fatalmente despersonalizar o outro, reduzindo-o a posições contrárias e não cambiáveis. Disso decorre que, para Auden, a busca estaria vincada em uma dimensão nitidamente pessoal: “If then, I try to describe what I see as if I were an impersonal camera, I shall produce not a Quest, but a ‘naturalistic’ document.”³⁶ Assim, a impessoalidade, seja a presente nos personagens naturalistas, que se portam antes como “marionetes do Destino”, ou a evidenciada pelo alegórico dos “thrillers” de então, em que a oposição moral é fatalmente vinculada ao ideário político da Guerra Fria, inevitavelmente resulta em uma falsificação da vida.

Nesse âmbito, recuando alguns séculos e recorrendo às observações de Erich Auerbach, Auden lembra que o constante chamado à aventura dos protagonistas da literatura cavaleiresca não depende tanto de escolhas vincadamente individuais, mas se orchestra na própria configuração de personagens bastante desencarnados. No excerto citado por Auden, Auerbach pondera que o mundo da provação cavaleiresca acopla os feitos de armas e

³⁵ “Vejo, por exemplo, que só os ricos ou aqueles em férias podem realizar jornadas; a maioria dos homens precisa trabalhar a maior parte do tempo em um único lugar.”

³⁶ “Se então eu tentar descrever o que vejo como se fosse uma câmera impessoal, acabarei produzindo não uma Demanda, mas um documento ‘naturalista’”. A impessoalidade ou despersonalização do discurso enquanto meio de capaz de possibilitar ações desumanas, como observa Mendelson (2004, p. 59), é uma importante preocupação audeniana, admiravelmente expressa em “O escudo de Aquiles”: “Vinda do espaço, uma voz sem rosto mostrava, / Monótona e árida como o próprio lugar, / Ser justa, por estatística, uma certa causa. / Não se ouviu ninguém discutir ou aclamar; / Coluna após coluna, nuvem de pó no ar, / Foram-se marchando, submissos a uma fé / Cujas lógicas os levou, alhures, ao revés.” (AUDEN, 2013, p. 143)

amor de modo tão íntimo à figura do cavaleiro que este não pode existir sem eles, uma vez que vive para neles tomar parte ininterruptamente. No entanto, como o filólogo alemão bem distingue, trata-se de feitos de armas, e não de guerra, posto que alheios a qualquer finalidade política.

Para além da citação que Auden mobiliza, o capítulo de Auerbach nos revela outros aspectos interessantes, como o fato de que o universo do romance cortês acaba por corresponder ao mundo “de uma única classe”, em que o “*ethos* feudal já não serve a nenhuma função política nem, em geral, a nenhuma realidade prática. Tornou-se absoluto. Já não tem nenhum outro fim a não ser a sua autorrealização” (AUERBACH, 2009, p. 116). Uma das decorrências dessa configuração é a presença de um estigma de classe, em que só aos membros da sociedade cavaleiresca-cortesã é lícito a provação aventureira, de modo que “só a eles podem acontecer coisas sérias e importantes” (p. 121) e cuja ocorrência se dá como “determinação do destino” que orienta uma doutrina de “aperfeiçoamento pessoal” (p. 118).

O romance de Tolkien, por sua vez, apresenta uma configuração bastante diversa dessa modalidade de demanda, pois coloca em convivência personagens de naturezas múltiplas: da sutil presença divina dos Valar, passamos à presença física de angélicos (ou diabólicos) maiar como Gandalf e Saruman, à altivez não decaída de elfos como Galadriel e Legolas, à coragem de homens como Aragorn e Faramir, ao espírito nobre e belicoso de um anão como Gimli, chegando, enfim, ao senso prático e afeito ao cotidiano do quarteto hobbit. Embora seja possível ver uma orientação descendente mais ou menos regular entre esses personagens — e a própria história narrada, em relação aos feitos dos Dias Antigos registrados sob perspectiva élfica em *O Silmarillion*, apresente-se como algo que desce “do mito e da lenda para a terra” (TOLKIEN, 2006a, p. 155) —, a presença dos hobbits, intimamente vincada à terra, não deixa de ter forte sabor anacrônico, acompanhado de toques burgueses e mesmo especificamente ingleses (SHIPPEY, 2001, p. 6).

Assim, pode-se especular em que medida o forte realismo que se desprende do romance tolkieniano, para além de uma poética do detalhe preciso, não estaria vinculado justamente a essa presença anacrônica, que leva para o centro do palco o humilde cotidiano — que se torna, assim, digno do trágico e do épico — de seres em grande parte olvidados ou mesmo desconhecidos pelos outros povos e que, não nos esqueçamos, assumem o protagonismo tanto nos grandes feitos que põem termo à Terceira Era como na sua transmissão histórico-narrativa, o que invariavelmente afeta sua recepção pelo leitor.

Um possível substrato para essa hipótese encontra-se no mesmo livro Auerbach lembrado por Auden, o impressionante *Mimesis*, estudo no qual o filólogo percorre um vastíssimo arco temporal (algo entre VIII a.C. e XX d.C.), de Homero e *Gênesis* a Virgínia Woolf, compondo cada capítulo por meio da passagem de uma parte específica (o fragmento inicial de um texto selecionado) ao composto cultural de uma época, a fim de perseguir a constituição progressiva do cotidiano como forma e conteúdo literários analisados com base no caráter autônomo de cada obra em seu “sentimento de realidade”.³⁷ Para Auerbach, são os autores do *Novo Testamento* que elevam os acontecimentos da vida diária à “importância de acontecimentos revolucionários universais” num contexto em que sua própria escrita se gesta de permeio ao “desfraldar das forças históricas” (2009, p. 37).

De modo mais ou menos livre, pode-se sugerir que a escrita da história do final da Terceira Era levada a cabo por Bilbo, Frodo, Sam, entre outros — refratada posteriormente em uma complexa e movente rede de cópias e copistas sem a qual o veio

³⁷ Para um bom entendimento desta expressão, que nos parece pertinente para melhor compreender o realismo das obras de Tolkien, ver a observação de Waizbort (2007, p. 305): “Auerbach fala em ‘*dargestellte Wirklichkeit*’ na obra de arte literária; não se trata de ‘*Darstellung der Wirklichkeit*’, isto é, apresentação ou exposição da realidade (ou como os tradutores normalmente preferem, ‘representação da realidade’), mas de uma realidade exposta *na* obra [...]. Com efeito, a questão é que não estamos falando da realidade-em-si, mas da realidade tal como a obra literária a expõe; e como a obra literária é uma forma própria [...] o modo como a exposição ocorre é constituinte, essencialmente constituinte, daquilo que aparece como e é a realidade (na obra literária) – ou, por outras palavras, do sentimento da realidade.”

filológico de Tolkien jamais ficaria satisfeito —, opera algo semelhante, adquirindo assim um traço distintivamente moderno, no qual também se inclui uma atenção minuciosa à “mescla estilística” [*Stilmischung*], tão cara a Auerbach enquanto traço definidor da incorporação séria do cotidiano à literatura e que, para Tom Shippey (2001, p. 41), coloca-se como possível tema central da aventura de Bilbo: “Superficial clash of styles leading to a deeper understanding of unity is in the end the major theme (and even the major lesson) of *The Hobbit*.”³⁸

A forjadura de uma unidade mais complexa, mosaico de registros narrativos postos a conviver, ganha nova dimensão em *O Senhor dos Anéis*, que tem entre seus temas — explorada, sobretudo, a partir de Sam — a relação entre “a vida comum (respirar, comer, trabalhar, gerar) e as buscas, o sacrifício, as causas e o ‘ansiar pelos Elfos’, e a beleza absoluta” (TOLKIEN, 2006a, p. 156), elevando-se, inclusive, a possível viés interpretativo: “Uma moral do todo [...] é aquela óbvia de que, sem o elevado e o nobre, o simples e vulgar é totalmente vil; e sem o simples e ordinário, o nobre e heroico não possui significado” (p. 155–156) Como veremos, a recusa a uma visão totalitária, seja ela estilística ou ideológica, será ponto decisivo para o sucesso da Demanda do Anel.

Imaginação, subversão

Se Tolkien teria sido o mais bem-sucedido escritor a se apropriar dos elementos tradicionais da demanda heroica ao mesmo tempo em que satisfaz “our sense of historical and social reality”,³⁹ seria possível, pondera Auden (1956) em sua segunda resenha, entender como ele o fez. Primeiro passo: a construção de um mundo imaginário insuperavelmente detalhado, capaz de rivalizar com nosso mundo primário. A despeito de diferenças

³⁸ “Conflito superficial de estilos que conduz a um entendimento mais profundo de unidade é, afinal, o maior tema (e mesmo a maior lição) de *O Hobbit*.”

³⁹ “nosso senso de realidade histórica e social.”

evidentes (a presença de seres “sobrenaturais” como aranhas gigantes e orcs, bem como de seres sábios e não decaídos como os elfos), trata-se de um mundo dotado de “intelligible law, not mere wish”,⁴⁰ que não aflige o senso de verossímil dos leitores. Nesse sentido, Auden propõe que a própria existência do Um Anel enquanto ultimada arma de controle físico e psicológico, cujo alicerce é a subjugação da vontade, é não apenas plausível como diretamente vinculada à tarefa política de destruí-lo.

Segundo passo: a representação do conflito entre Bem e Mal parte de uma tensão complexa entre a amoralidade do poder físico e mental, no sentido de que “wars are won by the stronger side, just or unjust”,⁴¹ com consequências efetivamente reais, e a noção geral de que o Bem, em sua essência amorosa, jamais pode se impor pela força sem se desfigurar ou corromper. Ato contínuo, Auden vê em obras como o *Apocalipse* bíblico e em *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, visões conflitantes que enformam uma deidade dúplice, amorosa, instituidora de livre-arbítrio (que poderia ser usado para negá-la, por exemplo), mas também tirânica e irresistível em seus desígnios violentos.⁴² No romance de Tolkien, observa o crítico, os personagens do Bem, afortunadamente em posse da arma do inimigo, poderiam lançar mão dela para destruir Sauron, mas somente ao custo de se tornarem seus sucessores. A despeito disso, mesmo sem o anel as forças de Sauron sobrepujam amplamente as mobilizadas por seus rivais, o que torna a demanda política ainda mais urgente. À

⁴⁰ “Iei inteligível, não apenas desejo”.

⁴¹ “guerras são vencidas pelo lado mais forte, justo ou injusto.”

⁴² Em “Good and Evil in *The Lord of the Rings*” (2015, p. 332), Auden considera como falha na obra de Tolkien a ideia de seres dotados de linguagem — e, portanto, capazes de juízos morais — como os Trolls de Mordor e os Orcs serem vistos coletivamente como irredimíveis, já que isso implicaria que o Mal seria capaz de criar seres naturalmente maus, infringindo a unicidade divina. Inquirido pelo poeta, Tolkien (2006, p. 336–337) responde que, embora não se veja obrigado a equacionar sua criação com a teologia cristã formalizada, gostaria que houvesse consonância com o pensamento cristão, o que lhe parece claro na afirmação de Frodo, no Livro V, sobre a origem não decaída mas corrompida dos orcs, o que o autor crê ser válido para todas as demais raças, ainda que possam parecer para nós “tanto como indivíduos como em grupos, irredimíveis”. Como o ensaio audeniano é posterior à carta, o poeta não parece ter se convencido dos argumentos de Tolkien. Trata-se de questão bastante complexa, merecedora de estudo à parte.

dominação da vontade que alimenta o anel, acrescentemos, cabe o gesto radical, a recusa ultimada e candente ao discurso que ele mobiliza.

Passo terceiro: partindo das asserções anteriores, Auden articula a noção mais original de sua leitura, que citamos integralmente abaixo:

Evil, that is, has every advantage but one: it is inferior in imagination. Good can imagine the possibility of becoming evil — hence the refusal of Gandalf and Aragorn to use the Ring — but Evil, defiantly chosen, can no longer imagine anything but itself. Sauron cannot imagine any motives except lust for domination and fear so that, when he has learned that his enemies have the Ring, the thought that they might try to destroy it never enters his head, and his eye is kept toward Gondor and away from Mordor and the Mount of Doom (AUDEN, 1956).⁴³

A queda de Sauron, portanto, deve-se à sua visão totalitária e escravizante, incapaz de qualquer tipo de alteridade, i.e., dotada de deficiência imaginativa. Neste sentido, opondo o viés político sauroniano à “benevolent monarchy”, a ser restaurada por Aragorn, e à “small-town democracy”, peculiar ao Condado, Auden aponta para um dos feitos mais impressionantes de Tolkien: “he convinces the reader that the mistakes which Sauron makes to his undoing are the kind of mistakes which Evil, however powerful, cannot help making just because it is Evil” (2005, p. 47). Frente a um poder que, mesmo sem o Anel, lhes era bastante superior, a realização da Demanda só se faz possível pela negação das regras do jogo — “Não podemos conquistar a vitória por meio

⁴³ “O Mal, isto é, tem todas as vantagens menos uma: é inferior em imaginação. O Bem pode imaginar a possibilidade de se tornar mal — daí a recusa de Gandalf e Aragorn em usar o Anel — mas o Mal, aguerridamente escolhido, não mais consegue imaginar nada senão a si mesmo. Sauron não pode imaginar quaisquer motivos exceto desejo de dominação e medo, de modo que, quando descobre que seus inimigos estão em posse do Anel, a ideia de que eles poderiam tentar destruí-lo nunca passa por sua cabeça, e seu olho mantém-se na direção de Gondor e longe de Mordor e da Montanha da Perdição”.

das armas” (TOLKIEN, 2001b, p. 149)”, lembra Gandalf —, pela superação de sua racionalidade arbitrária a partir de um gesto imaginativo.⁴⁴

Refletindo sobre os limites da imaginação, em sua tendência à admissibilidade infinita de possibilidades, Northrop Frye singulariza um de seus possíveis efeitos sociais a partir do alargamento da noção de tolerância: “na imaginação as nossas próprias crenças são simples possibilidades, e ainda enxergamos as possibilidades das crenças alheias” (FRYE, 2017, p. 68). Essa capacidade de recuar e aferir diferentes latitudes de pensamento — que Frye resume na expressão “distanciamento imaginativo” — nos parece um dos cerne da Demanda do Anel tolkieniana, a que se associa o caráter intrinsecamente secreto de sua realização, algo também constitutivo à Demanda de Erebor.⁴⁵

A associação entre as instâncias secreta e imaginativa, por sua vez, talvez nos permita considerar uma dimensão ainda mais específica da poética tolkieniana, vinculada à ideia de *recuperação* propiciada pelos contos de fadas, em que a imersão em um mundo diverso permite um alargamento da experiência pela “retomada de uma visão clara”: “Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos — e os lobos” (TOLKIEN, 2006b, p. 65).

⁴⁴ É válido notar que a distinção imaginativa entre Bem e Mal, a despeito de suas comprovadas vantagens, teria um revés terrível. Diz Tolkien (2006a, p. 316) que, caso Gandalf tivesse cedido à tentação do Anel, destronado Sauron e assumido seu lugar, seria muito pior que ele, pois “teria permanecido ‘justo’, mas farisaico” e, pior, acabaria por borrar as distinções que Sauron, em sua deficiência imaginativa, jamais deslocara: “Gandalf teria tornado o bem detestável e o teria feito parecer mau.”

⁴⁵ Em “A busca de Erebor”, a rememoração de Gandalf sobre as astúcias que permitiram a reconquista da Montanha Solitária põe em evidência tanto sua dimensão imaginativa (“O Dragão *poderia* ser usado por Sauron como efeito terrível.”; “Quando pensarem na grande Batalha de Pelennor, não se esqueçam da Batalha de Valle. *Imagem* como poderia ter sido. Fogo de dragão e espadas selvagens em Eriador. *Poderia* não haver Rainha em Gondor.”) quanto o caráter furtivo da empreita (“[sobre Thorin] mas seus próprios planos não pareciam considerar este ponto. Meu plano é de *dissimulação*.”) (TOLKIEN, 2002, p. 349, 355 e 363, grifos nossos).

Assim, o gesto imaginativo que vimos ser interno à obra refrata-se sobre o leitor, que não pode mais ser o mesmo, acoplando àquele um potencial próprio da subversão que seria característico da literatura de fantasia: “A maior parte dos textos de fantasia pura têm no âmagô o impulso de mudar o leitor; isto é, a fantasia pura é por definição uma forma literária subversiva” (CLUTE; LANGFORD *apud* DURIEZ, 2018, p. 267).

No caso específico da obra de Tolkien, e de *O Senhor dos Anéis* em particular, cremos ser pertinente pensar a imaginação como conceito dotado de potencial subversivo, originado por um impulso ético (mas também indissociavelmente estético em seu inegável pendor para a subcriação) que permite sobrepujar os discursos de dominação gestados no interior da narrativa — a derrota de Sauron atrelada à sua incapacidade de imaginar a destruição do anel, como proposto por Auden — e, acrescentemos, mesmo fora dela, no âmbito de sua recepção crítica de viés alegórico, em que a alegoria, entendida por Tolkien como “domínio proposital do autor” (2001a, p. XIII), coloca-se como possível manifestação daquele mal por querer reduzir a novidade trazida pela imaginação e sua dimensão subversiva ao porto seguro muitas vezes dogmático do previamente conhecido.

Como se sabe, à alegoria, restritiva, Tolkien opunha a aplicabilidade, intimamente vinculada à “liberdade do leitor” (2001a, p. XIII). Mas talvez a permuta de aplicabilidade por um termo mais caro à teoria literária ajude a precisar melhor seus contornos. Como propõe Alfredo Bosi (2010, p. 119), alegoria e símbolo são formas distintas “de conhecimento e de expressão”, em que ao aspecto transcendentemente cifrado da primeira opõe-se a “pesquisa da imanência do *eu* no outro, e do outro no *eu*” própria do símbolo: Lá e de volta outra vez. Deste modo, o distanciamento imaginativo necessário para reconhecer-se outro, transformado em gesto criativo, produz símbolos.

Como lembra Frye (2017, p. 68), a imaginação é um universo “inteiramente possuído e ocupado pela vida humana, uma cidade que tem por subúrbios as estrelas”. Tal lugar não

requer (nem pode ter) existência empírica, pois “literatura não é religião e não se dirige à crença”, mas se articula como ilimitada potência. Tolkien por certo concordaria com essa visão, afinal “o mundo que continha até mesmo a imaginação de Fáfñir era mais rico e mais belo, não importava o custo do perigo” (2006b, p. 48). No entanto, acrescentemos, é provável que Tolkien forçosamente subvertesse o argumento de modo a indicar a imanência, tão cara à sua poética, entre imaginação e linguagem, *simbolizada no mito*, algo perfeitamente captado por Auden (1962, p. 11) no poema-homenagem a seu antigo professor: “in / Speech, if true, true deeds begin”.⁴⁶

Referências:

AUDEN, W. H. Ishmael—Don Quijote. In: *The Enchafèd Flood: The Romantic Iconography of the Sea*. New York: Random House, 1950, p. 93–154.

_____. The Hero is a Hobbit. *The New York Times*, 31 out. 1954. Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/books/01/02/11/specials/tolkien-fellowship.html> Acesso em 15 mar. 2019.

_____. At the End of the Quest, Victory. *The New York Times*, 22 jan. 1956. Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/books/01/02/11/specials/tolkien-return.html> Acesso em 15 mar. 2019.

_____. A Short Ode to a Philologist. In: *English and Medieval Studies Presented to J.R.R. Tolkien on the Occasion of his Seventieth Birthday*. Londres: Allen & Unwin, 1962, p. 11–12.

_____. *A mão do artista: ensaios sobre teatro, literatura, música*. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

⁴⁶ “na / Linguagem, se veraz, veros feitos têm início.”

_____. *The Quest Hero*. In: ZIMBARDO, Rose A.; ISAACS, Neil D. *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. Houghton Mifflin, 2005, p. 31–51.

_____. *Carta de Año Nuevo*. Traducción de Gabriel Insausti. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2006.

_____. *Poemas*. Seleção de João Moura Jr. Tradução de José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Good and Evil in *The Lord of the Rings*. In: *Prose. Volume V: 1963-1968*. Edited by Edward Mendelson. Princeton: Princeton University Press, 2015, p. 331-335

_____. Liner notes to a recording of *Poems and Songs of Middle Earth*, by J.R.R. Tolkien. In: *Prose. Volume V: 1963-1968*. Edited by Edward Mendelson. Princeton: Princeton University Press, 2015, p. 353–354.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOSI, Alfredo. “A máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 99–121.

CARPENTER, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: uma biografia*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2018

DEANE, Patrick. Auden’s England. In: SMITH, Stan (ed.) *The Cambridge Companion to W.H. Auden*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 25–38.

DURIEZ, Colin. *J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis: O Dom da Amizade*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2018.

FLOOD, Alison. JRR Tolkien advised by WH Auden to drop romance. *The Guardian*, 11 fev. 2014.

FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Tradução de Adriel Teixeira, Bruno Geráidine e Cristiano Gomes. Campinas: Vide Editorial, 2017.

JENKINS, Nicholas. Auden in America. In: SMITH, Stan (ed.) *The Cambridge Companion to W.H. Auden*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 39-54.

MENDELSON, Edward. The European Auden. In: SMITH, Stan (ed.) *The Cambridge Companion to W.H. Auden*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 55-67.

ROSSI, Aparecido Donizete. *O senhor dos anéis*, o retorno da épica e o romance histórico no contexto da pós-modernidade. *Revista Iuminart do IFSP*, v. 1, n. 3, Sertãozinho, dez. 2009, p. 136-165.

SHARPE, Tony. Auden's prose. In: SMITH, Stan (ed.) *The Cambridge Companion to W.H. Auden*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 110-122.

SHIPPEY, Tom. *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*. Londres: HarperCollinsPublishers, 2001.

SMITH, Stan. Introduction. In: ____ (ed.) *The Cambridge Companion to W.H. Auden*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 1-14.

TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis. Primeira parte: A sociedade do anel*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro

Pisetta. Revisão técnica e consultoria de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *O Senhor dos Anéis. Terceira parte: O retorno do rei.* Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. Revisão técnica e consultoria de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *Contos Inacabados.* Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *As cartas de J.R.R. Tolkien.* Organização de Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien. Tradução de Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e Letras Editora, 2006a.

_____. *Sobre histórias de fadas.* Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006b.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia.* São Paulo: Cosacnaify, 2007.

WILSON, Colin. Tree by Tolkien. In: BECKER, Alida. *A Tolkien Treasury. Stories, Poems and Illustrations Celebrating the Author and His World.* Philadelphia: Running Press, 2012, p. 75-90.

Escolha lexical e expressividade estilística em The Lord of the Rings

Lexical choice and stylistic value in The Lord of the Rings

Solange Peixe Pinheiro de Carvalho¹

RESUMO: J.R.R. Tolkien começou a criar línguas artificiais ainda na adolescência, e sua paixão pelo assunto prosseguiu durante toda a sua vida acadêmica como filólogo e professor de anglo-saxão na Universidade de Oxford. Essa paixão também desempenhou um papel predominante na criação da Terra-média e nas histórias lá situadas. Levando em consideração o grande conhecimento de Tolkien nesse campo e o fato de os estudos estilísticos aplicados ao conjunto da obra de Tolkien ainda não terem sido feitos no Brasil, propomos uma análise das escolhas lexicais feitas por Tolkien em *The Lord of the Rings* [*O Senhor dos Anéis*]. Este artigo tem como base teórica os trabalhos de Martins (2000) e Lapa (1977) e procura salientar como a escolha lexical é extremamente importante para a criação da personagem Aragorn e sua introdução para os leitores nos capítulos iniciais de “The Fellowship of the Ring” [“A Sociedade do Anel”].

PALAVRAS-CHAVE: Estilística; Escolha lexical; The Lord of the Rings [O Senhor dos Anéis]; Aragorn

ABSTRACT: J.R.R. Tolkien began creating fictional languages at an early age, and his passion followed him throughout his academic life as philologist and professor of Anglo-Saxon at Oxford University. It also played an important role in the creation of Middle-earth and the stories that took place there. Considering his extensive knowledge in this field, and the fact that stylistic studies applied to Tolkien’s works as a whole have not yet been made in Brazil, we propose an analysis of the lexical choices made by Tolkien in *The Lord of the Rings*. This paper has as theoretical support the works of Martins (2000) and Lapa (1977) and it intends to highlight how lexical choice is of paramount importance for the creation of

¹ Pós-doutora em Estudos da Tradução; pesquisadora do GREAT/USP/CNPq. E-mail solangepinheiro@alumni.usp.br

the character Aragorn and his introduction to the readers in the first chapters of “The Fellowship of the Ring”.

KEY WORDS: Stylistics; Lexical choice, The Lord of the Rings; Aragorn

Introdução

O trabalho acadêmico de Tolkien, envolvendo as pesquisas para o Oxford English Dictionary (OED), suas aulas de anglo-saxão e traduções e edições (*Beowulf* e *Sir Gawain and the Green Knight*) e os estudos realizados com o filólogo Joseph Wright apontam para um pesquisador com profundo conhecimento da história da língua inglesa desde seus primórdios, bem como da literatura da Idade Média. Tal conhecimento, colocado a serviço da criação de um mundo ficcional onde as línguas criadas por Tolkien desde a sua juventude pudessem ser faladas, geraram obras que superaram muitas das ideias preconcebidas relacionadas à fantasia, considerada um gênero literário menor voltado para a diversão de crianças e adolescentes e desprovido de conteúdo significativo. Os temas apresentados em *The Hobbit* [O Hobbit], *The Lord of the Rings* [O Senhor dos Anéis] e *The Silmarillion* [O Silmarillion] favorecem discussões em inúmeras áreas de conhecimento, que vão das influências da filosofia grega na obra de Tolkien à presença de elementos da tradição medieval na composição das narrativas e a retomada de motivos das sagas nórdicas. Entretanto, um tema bastante pertinente e que parece não ter sido discutido em profundidade aqui no Brasil é a importância da escolha lexical na produção ficcional tolkieniana. Sendo filólogo e tendo trabalhado no OED, Tolkien tinha plena consciência do valor das palavras e da necessidade de uma escolha precisa para descrição de paisagens, de ações e das personagens.

Além dos livros completos publicados em vida, ao morrer, Tolkien deixou uma vasta quantidade de material inacabado que está sendo publicado sob a orientação de seu filho Christopher. Esse fato faz com que o pesquisador tenha referências

contraditórias: por um lado, a quantidade de material para consulta permite o estudo aprofundado de vários temas; por outro, essa mesma quantidade impele o estudioso a fazer uma seleção muitas vezes rígida, circunscrevendo sua escolha a uma ou duas obras para que possa trabalhar com o material escolhido e fazer uma análise consistente. Por esse motivo, este trabalho aborda somente uma das obras de Tolkien, *The Lord of the Rings*, com ênfase no primeiro volume, *The Fellowship of the Ring*.

Nosso enfoque será a caracterização de personagens, mais especificamente Aragorn. A escolha da personagem deve-se ao fato de Aragorn aparecer em uma parte substancial do livro e passar por uma transformação ao longo da narrativa, desde sua primeira aparição como o *ranger* Strider [Passolargo] até sua coroação em um dos capítulos finais da obra. Essa transformação, ocorrida basicamente em um plano visual, pode-se dizer superficial — já que a personalidade (ou caráter) de Aragorn se mantém estável em todas as cenas em que ele aparece — permite a Tolkien trabalhar com conceitos ligados à aparência, apresentados de maneira nem sempre muito óbvia para o leitor e remetendo a expressões como *looks can be deceiving* [as aparências enganam] e revertendo possíveis expectativas iniciais dos leitores.

O percurso de nossa análise começa com uma discussão sobre a figura do herói com base em conceitos apresentados por Frye (1973) em “A Teoria dos Modos” sobre a posição das personagens na produção literária ocidental; a seguir, abordaremos as teorias da estilística da palavra (Martins e Rodrigues Lapa), para demonstrar como a escolha lexical desempenha um papel primordial na caracterização de Aragorn em toda a narrativa.

Finalmente, destacamos o poema de autoria de Bilbo Baggins [Bilbo Bolseiro], apresentado na íntegra em “The Fellowship of the Ring”, Capítulo 10 (TOLKIEN, 1991, p. 186) que serve como uma “carta de apresentação” para Aragorn no contexto do mundo ficcional tolkieniano. Em relação à escolha lexical, procuramos salientar o uso dos adjetivos e substantivos

aplicados a Aragorn e sua relação com outras escolhas lexicais, mostrando como Tolkien, tendo grande conhecimento de literatura medieval, constrói a personagem em um esquema diferente do usado para a descrição de heróis nas novelas de cavalaria tradicionais – por exemplo, *Le Mort D’Arthur* [A Morte de Artur] (Mallory), *Tirant lo Blanc* (Martorell) e os romances de Chrétien de Troyes.

A posição da personagem na literatura ocidental

Em seu preâmbulo para “A Teoria dos Modos”, Frye (1973) discute a apresentação da personagem de acordo com as proposições de Aristóteles em sua *Poética*: o autor sustenta que as personagens podem ser classificadas segundo “a força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma” (FRYE, 1973, p. 39). Se é “superior em *condição* tanto aos outros homens como ao meio desses outros homens, o herói é um ser divino, e a estória sobre ele será um mito” (Ibidem, destaques do autor); se “superior em *grau* aos outros homens e seu meio, o herói é o típico herói da *estória romanesca*, cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano” (Ibidem, destaques do autor). Ao analisar o herói da estória romanesca, Frye observa que em seu mundo

as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais que falam, gigantes e feiticeiras pavorosos, bem como talismãs de miraculoso poder, não violam regra alguma de probabilidade, uma vez que os pressupostos da estória romanesca foram fixados (FRYE, 1973, p. 39–40).

No universo da Terra-média, povoado por raças distintas que coexistem com maior ou menor grau de sociabilidade (elfos, seres humanos, hobbits, anões) e seus antagonistas (orcs, Black Riders [Espectros do Anel], trolls), todos

os acontecimentos com que os leitores se deparam ao longo da narrativa são perfeitamente normais, quer seja a presença dos Black Riders e de Gollum; os poderes de Gandalf, vistos por quem o conhecia de modo mais superficial como “his jokes and toys”² (TOLKIEN, 1991, p. 189)³; o modo de vida dos anões; a existência do Um Anel. Podemos, então, ver Aragorn como alguém *superior em grau* aos seus semelhantes e ao seu meio, mas não dotado de poderes mágicos que lhe permitam escapar incólume das consequências de seus próprios atos, bem como das ações de outrem. Mesmo sendo de uma raça diferente dos demais homens (como, por exemplo, Barliman Butterbur [Cevado Carrapicho]), ele é mortal e é sujeito às leis que regulam a vida dos seres humanos na Terra-média: “‘But I shall die,’ said Aragorn. ‘For I am a mortal man, and though being what I am and of the race of the West unmingled, I shall have life far longer than other men, yet that is but a little while...’” (p. 1007)⁴.

Contudo, a apresentação de Aragorn não segue o padrão habitual da caracterização dos heróis de novelas de cavalaria medievais (que podem ser descritas como estórias romanescas, dada a existência de gigantes, magos, bem como pelas proezas dos protagonistas, certamente muito superiores às dos mortais comuns). Nelas, alguns pontos importantes para a caracterização dos protagonistas são apresentados para o leitor desde o início: a linhagem — a ascendência, sobretudo paterna — dos heróis; a aparência física; a fama que cerca o herói e muitos de seus ancestrais. Tomando como exemplo os romances de Chrétien de Troyes, vemos como a caracterização do herói é cuidadosamente feita: órfão de pai, Perceval, criado em um local afastado pela mãe, fica sabendo por intermédio dela que

² “As piadas e os brinquedos dele” (p. 183). As traduções em português serão tiradas de TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

³ Doravante, todas as citações de *The Lord of the Rings* em inglês serão tiradas da seguinte edição: TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins Publishers, 1991.

⁴ Mas eu morrerei – disse Aragorn. – Pois sou um homem mortal e, embora seja o que sou e da raça pura do oeste, devendo ter uma vida mais longa que os outros homens, ela vai durar pouco...

Il n'y avait pas de chevalier qui eût autant de mérite ni qui fût aussi redouté et respecté, beau fils, que votre père dans toutes les Îles de la mer. Vous pouvez bien vous vanter de ne déchoir en rien ni du fait de mon lignage ni par le sien, car je suis d'une famille de chevaliers parmi les meilleurs de cette contrée. Sur les Îles de la mer il n'y avait pas, de mon temps, de meilleur lignage que le mien (1994, pp. 695-6).⁵

A hereditariedade — ou ascendência — era tão importante que Perceval descobre descender de cavaleiros nobres e valentes tanto por parte de pai quanto de mãe. O mesmo detalhe é encontrado em uma referência aos genitores do lendário rei britânico Arthur: em *Le Morte d'Arthur* ele é apresentado aos demais reis e nobres como “King Uther Pendragon’s son, born in wedlock, gotten on Igraine, the duke’s wife of Tintagil”⁶ (MALORY, 2015, p. 13); quanto ao seu valor e honra, em *Sir Gawain and the Green Knight* [Dom Galvão e o Cavaleiro Verde], o leitor é informado que “of all that here abode in Britain as kings/ever was Arthur most honoured, as I have heard men tell”⁷ (s/d, p. 24). Em uma das novelas de cavalaria mais celebradas do Ocidente, seu protagonista assim se apresenta: “A mim me chamam Tirant lo Blanc, porque meu pai foi senhor da Marca de Tirânia, que pelo mar faz frente com a Inglaterra, e minha mãe, filha do duque da Bretanha, chama-se Branca; por isso houveram por bem chamar-me Tirant lo Blanc” (MARTORELL, 2004, p. 50).

A origem do cavaleiro está ligada à posição social. Ao apresentar de forma concisa o conceito de cavalaria, Jean Flori

⁵ Não havia cavaleiro que tivesse tanto mérito, nem que fosse tão temido e respeitado, caro filho, que vosso pai em todas as ilhas do mar. Vós podeis muito bem vos vangloriar de nada perder no tocante à minha linhagem, nem à dele, pois eu sou de uma família de cavaleiros entre os melhores desta região. Nas ilhas do mar não havia, em minha época, linhagem melhor que a minha (tradução nossa).

⁶ Filho do rei Uther Pendragon, nascido no casamento, concebido em Igraine, esposa do duque de Tintagil (trad. nossa).

⁷ De todos que aqui viveram na Bretanha como reis / sempre foi Arthur o mais honrado, conforme ouvi dizer (trad. nossa).

(2006, p. 185) observa haver um “sentido militar” da palavra, por ele definido como “um grupo profissional, os guerreiros de elite [...] a cavalaria pesada, rainha das batalhas do século XI ao XIV”, ao qual foi agregada “uma conotação social mais aristocrática. Na cavalaria, não entra quem quer! Reis e príncipes distinguem com sua autoridade essa confraria profissional, a que exigem controlar o acesso, filtrar a admissão”. Finda a leitura de *The Lord of the Rings*, é possível observar que a figura de Aragorn conserva alguns traços dos cavaleiros dos romances medievais do Ocidente, ainda que Tolkien tenha tirado grande parte da inspiração para a composição da sua obra da mitologia escandinava. A linhagem nobre de Aragorn é mencionada brevemente por ele próprio ao se apresentar para Frodo e os hobbits: “I am Aragorn son of Arathorn”⁸ (p. 187), e em *The Silmarillion* há um resumo dos acontecimentos narrados em *The Lord of the Rings*:

But those who saw the things that were done in that time, deeds of valour and wonder, have elsewhere told the tale of the War of the Ring, and how it ended both in victory unlooked for and in sorrow long foreseen. Here let it be said that in those days the Heir of Isildur arose in the North, and he took the shards of the sword of Elendil, and in Imladris they were reforged; and he went then to war, a great captain of Men. He was Aragorn son of Arathorn, the nine and thirtieth heir in the right line from Isildur, and yet more like to Elendil than any before him⁹ (TOLKIEN, 2001, p. 364).

Vamos fazer agora uma breve apresentação dos estudos estilísticos, para usá-los como base teórica para a análise da

⁸ Sou Aragorn, filho de Arathorn (p. 182).

⁹ Porém, quem presenciou os acontecimentos daquela época, feitos valorosos e maravilhosos, relatou alhures a história da Guerra do Anel, e como ela acabou tanto em uma vitória inesperada quanto em pesares há muito previstos. Que seja dito aqui somente que, naqueles dias, o Herdeiro de Isildur assomou no Norte, e ele pegou os pedaços da espada de Elendil, e em Imladris eles tornaram a ser forjados; e ele então foi à guerra, um grande capitão dos Homens. Ele era Aragorn, filho de Arathorn, o trigésimo nono herdeiro em linha direta de Isildur, e, no entanto, mais parecido com Isildur que qualquer outro antes dele (trad. nossa).

representação de Aragorn na primeira parte de *The Lord of the Rings*, “The Fellowship of the Ring”.

Os estudos estilísticos e a apresentação de Aragorn

A estilística como disciplina surge no século XX, substituindo os antigos estudos da Retórica (MARTINS, 2000, p. 3), sendo proposta principalmente por meio dos trabalhos de Bally e Spitzer, que se dedicaram respectivamente à estilística da língua e à literária. Ambos, de diferentes modos, voltaram-se para o estudo de particularidades do uso da língua (seja na fala ou no texto escrito) que evidenciam “os aspectos afetivos da língua falada, da língua a serviço da vida humana, língua viva, espontânea, mas gramaticalizada” (Ibidem) e “os desvios da linguagem em relação ao uso comum” (*op. cit.*, p. 7).

Para Spitzer, “O estilo do escritor — a sua maneira individual de expressar-se — reflete o seu mundo interior, a sua vivência” (MARTINS, 2003, p.7). Essa colocação é sobremaneira importante para a análise das escolhas feitas por Tolkien, pois podemos, por meio dela, verificar como o grande conhecimento que o escritor tinha da cultura ocidental clássica e da mitologia nórdica transparece em suas obras. Se, para Spitzer, o estilo reflete o mundo interior de um escritor, no caso de Tolkien é possível afirmar que o objetivo dele ao escrever suas obras de ficção é o de unir suas duas grandes áreas de conhecimento para a produção de uma narrativa em que língua e mitologia estão indissociavelmente unidas.

Os estudos estilísticos dividem-se em estilística do som, da palavra, da frase e da enunciação. Todas as abordagens são válidas para a análise da obra de Tolkien, pois cada uma delas destaca um aspecto diferente de um mesmo texto. Contudo, para este artigo foi escolhida apenas a estilística da palavra. Esta, segundo Martins (2000, p. 71), estuda “os aspectos expressivos das palavras ligados aos seus componentes semânticos e morfológicos”, concentrando-se primordialmente nas palavras

chamadas *lexicais*, que “remetem a algo que está fora da língua e que faz parte do mundo físico, psíquico ou social” (Ibidem, p. 77). Portanto, nossa análise deve ser feita tendo como ponto de partida o texto original, pois o que nos interessa é o modo como Tolkien empregou seu grande conhecimento linguístico e filológico para criação de seu mundo ficcional. Como a análise mostrará, as palavras desempenham um papel primordial no decorrer de toda a narrativa; as escolhas de Tolkien durante o processo de criação de *The Lord of the Rings* criam a ambientação não apenas do cenário, por meio dos adjetivos usados para caracterizar montanhas, lagos, árvores, mas, principalmente, na apresentação das personagens, igualmente por meio de adjetivos, bem como substantivos. Os estudos estilísticos também permitiriam ou a análise de uma tradução, ou uma análise comparativa – duas ou mais traduções, quando existentes. Nesse caso, entretanto, teríamos de trabalhar um aspecto totalmente diverso, a questão das escolhas do tradutor. O processo tradutório também se baseia em escolhas, pois as palavras dificilmente têm apenas uma tradução, e o resultado final da tradução tem por fundamento uma interpretação muito pessoal do texto por parte de cada tradutor.

Rodrigues Lapa (1977, p. 6) fala das *palavras reais* (principalmente substantivo, adjetivo e verbo), afirmando que elas “distinguem-se, como vimos, pela sua força expressiva” e “suscitam em nós as imagens das coisas a que se referem; mas como essas coisas podem revestir vários aspectos, cada um de nós apreende na palavra o seu aspecto pessoal, aquele que particularmente lhe interessa” (Ibidem, p. 9). A afirmação de Lapa salienta um aspecto bastante significativo da análise estilística, pois a visão de cada leitor poderá colocar em destaque diferentes possibilidades de leitura de um mesmo texto literário, sem que outros pontos de vista sejam excluídos ou invalidados.

A apresentação de Aragorn não pode ser separada do contexto da narrativa; a personagem tem força justamente por ser quem é e estar onde se encontra. Começamos, portanto, fazendo

uma breve análise do contexto dos capítulos iniciais de “The Fellowship of the Ring”.

Os primeiros indícios de que a história apresentada em *The Lord of the Rings* não é uma simples sequência dos fatos descritos em *The Hobbit*, encontra-se na conversa entre Frodo e Gandalf, logo após a festa de aniversário de Bilbo Baggins. Gandalf dá a entender que o Anel deixado por Bilbo, como presente a Frodo, não é uma mera joia, mas pode ter poderes mais estranhos e perigosos do que até ele supõe (p. 53). Sendo deixado com essa informação, Frodo (e o leitor, pode-se dizer) prossegue por um período de vários anos, marcados pela excentricidade de Frodo e por substantivos e adjetivos introduzidos com parcimônia na narrativa, como *strange wayfarers*, *strange things*, *troubled* [dwarves], *Enemy*, *dark past*, *shadow*, *ominuous* e *disquieting*, *evil power* e *growing fear* (p. 56-7). (estranhos andarilhos, coisas estranhas, [anões] estranhos, Inimigo, passado escuro, sombra, agourento e perturbador, poder maligno e o medo crescia [p. 44-5]).

Após uma ausência de vários anos, Gandalf retorna e conta para Frodo que o anel que lhe fora dado por Bilbo é, na verdade, o One Ring [Um Anel], *far more powerful* (muito mais perigoso) (p. 60, itálicos nossos) do que ele próprio supusera. Ao relatar toda a história do Anel, relacionada ao passado da Terra-média e ao momento presente, Gandalf menciona, pela primeira vez, “Aragorn, the greatest traveller and huntsman of this age of the world. [...] My friend returned out of great perils bringing the miserable creature [Gollum] with him” (p. 72).¹⁰

A referência indica características — por assim dizer — práticas da personagem: a capacidade de viajar e de seguir no encalço de uma trilha ou de um ser vivo; e implicitamente aponta a coragem, ao mencionar *great perils*. A escolha do substantivo

¹⁰ Aragorn, o maior viajante e caçador do mundo desta era. [...] Meu amigo retornou, depois de passar por grandes perigos, trazendo a miserável criatura [Gollum] (p. 60).

*perils*¹¹ é sugestiva: ela envolve a ideia de exposição ao perigo, a riscos, ao passo que *trouble* (outra escolha possível para indicar circunstâncias difíceis) implica “Disturbance of mind or feelings; worry, vexation; affliction; grief; perplexity; distress”¹², uma circunstância desafortunada, sem que haja necessariamente a exposição ao risco físico. *Perils* estabelece uma conexão com a série de palavras de valor negativo já mencionadas, principalmente *evil* e *ominous* (maligno e agourento), e a descrição do One Ring, *fare more powerful*, em que o adjetivo tem uma conotação claramente negativa, por estar associado a forças destrutivas, ajudando a criar o ambiente de insegurança e intranquilidade em que a Terra-média se encontra.

Algumas palavras ditas por Tom Bombadill [Tom Bombadil] no capítulo VIII (p. 161) são uma referência indireta a Aragorn, que só será compreendida pelos hobbits (e leitores) em um momento posterior da narrativa: “‘Few now remember them [the Men of Westemne],’ Tom murmured, ‘yet still some go wandering, sons of forgotten kings walking in loneliness, guarding from evil things folk that are heedless’”¹³ (p. 161). Nesta breve menção, a questão da hereditariedade (*sons of forgotten kings*) é a primeira indicação da linhagem nobre à qual Aragorn pertence, e ela será retomada um pouco mais adiante na narrativa, no capítulo “Many Meetings” [“Muitas Despedidas”], quando a identidade de *Strider* será definitivamente estabelecida.

Nessa curta fala de Bombadill, temos — por assim dizer — um sumário da situação de Aragorn no momento da narrativa: *son of forgotten kings*, *wandering* e *loneliness*, indicadores de que a real posição de Aragorn na Terra-média foi esquecida, e ele vive sozinho; no entanto, o relativo abandono não o impede de cumprir o seu dever, *guarding from evil things folk that are*

¹¹ As definições de termos em inglês neste artigo serão tiradas de The Oxford English Dictionary (OED), versão 4.0.

¹² Perturbação mental ou dos sentimentos; preocupação; contrariedade; sofrimento; pesar; perplexidade; angústia (trad. nossa).

¹³ Poucos agora se recordam deles – murmurou Tom. – Mesmo assim, alguns ainda vagueiam, filhos de reis esquecidos, caminhando solitários, protegendo os incautos das coisas malignas (p. 152).

heedless. Esta expressão indica como os habitantes da Terra-média parecem viver uma tranquilidade ilusória, pois eles não têm ciência do mal que é combatido de forma anônima por pessoas desconhecidas. O adjetivo *heedless* é extremamente importante, reforçando a oposição entre a atitude dos *sons of forgotten kings* (bravura e abnegação) e das pessoas caracterizadas como imprudentes, descuidadas ou negligentes (acepções possíveis do adjetivo).

Após o encontro com Tom Bombadill em Barrow-Downs [Colinas dos Túmulos], os hobbits se dirigem a Bree [Bri] e se hospedam no Prancing Pony [Pônei Saltitante], uma hospedaria onde se alojam hobbits, homens e anões. Entre todos os hóspedes, a atenção de Frodo se volta rapidamente para um deles:

Suddenly Frodo noticed that a strange-looking weather-beaten man, sitting in the shadows near the wall, was also listening intently to the hobbit-talk. He had a tall tankard in front of him, and was smoking a long-stemmed pipe curiously carved. His legs were stretched out before him, showing high boots of supple leather that fitted him well, but had seen much wear and were now caked with mud. A travel-stained cloak of heavy dark-green cloth was drawn close about him, and in spite of the heat of the room he wore a hood that overshadowed his face; but the gleam of his eyes could be seen as he watched the hobbits (p. 172).¹⁴

Ao perguntar para Barliman quem era o desconhecido, Frodo recebe uma resposta bastante vaga: “I don’t rightly know.

¹⁴ De repente Frodo percebeu que um homem de aparência estranha e marcada pelos anos, sentado num canto escuro, também estava escutando a conversa dos hobbits com muita atenção. Tinha uma caneca alta à sua frente, e fumava um cachimbo de haste longa, talhado de forma curiosa. As pernas estavam esticadas, mostrando botas altas de couro macio que lhe serviam bem, mas já bastante surradas e agora cobertas de lama. Uma capa cheia de marcas de viagem, feita de um tecido verde-escuro, o cobria quase por completo, e apesar do calor da sala, ele usava um capuz que lhe ocultava o rosto em sombras; mas podia-se ver o brilho em seus olhos enquanto observava os hobbits (p. 164).

He is one of the wandering folk — Rangers we call them”¹⁵ (p. 172). Aos olhos de Barliman, o valor do desconhecido Ranger é bastante limitado: “not but what he can tell a rare tale when he has the mind”¹⁶ (Idem); quanto ao seu nome, “he’s known round here as Strider” (Ibidem), e “goes about at a great pace on his long shanks; though he don’t tell nobody what cause he has to hurry”¹⁷ (p. 172–3).

A descrição é peculiar: roupas surradas, botas gastas e enlameadas, o rosto parcialmente oculto por um capuz, a incerteza rodeando seu nome e suas ações e o fato de ele não ter uma função definida no mundo que rodeia Bree, tudo aponta para que a reação inicial de Frodo (e do leitor) possa ser de desconfiança ou, no mínimo, uma neutralidade cautelosa.

A situação de Strider é a do *Outro* colocado em oposição implícita às “pessoas de bem” da localidade, que, mesmo não sendo nomeadas na narrativa, constituem a comunidade estável de Bree e têm moradia fixa e uma ocupação ou emprego reconhecidos pela sociedade. O único ponto positivo mencionado por Barliman — a capacidade de contar boas histórias — é atenuado por “when he has the mind”, expressão indicadora de reticência ou falta de vontade, e não serve como grande recomendação.

Nas sociedades antigas, a função de contar histórias cabia a bardos ou poetas, pessoas que, mesmo merecedoras do respeito da comunidade, não se notabilizavam pela coragem e tampouco participavam ativamente de batalhas. Sua função era importante — manter viva a memória do passado — mas a ação valorosa era desempenhada por outrem. Portanto, Strider é uma criatura que anda sem rumo, conta histórias e — aos olhos do povo de Bree — não faz nada digno de louvor. Ele atrai Frodo não por sua beleza física, ou por portar armas novas e reluzentes, nem

¹⁵ Não sei ao certo. É um dos errantes, os guardiões, como os chamamos (p. 165).

¹⁶ No máximo conta uma história diferente quando lhe dá na cabeça (p. 165).

¹⁷ Suas pernas longas andam numa velocidade muito grande; mas ele não conta a ninguém o motivo de tanta pressa (p. 165).

por se destacar de modo positivo entre tantos desconhecidos na estalagem, mas sim por ter uma aparência estranha e ouvir com muita atenção a conversa dos hobbits — uma indicação, talvez, de curiosidade indevida. Ao contrário das novelas de cavalaria, nas quais o leitor já sabe de antemão quem é o herói, muitas vezes já introduzido no título da obra com os devidos louvores (por exemplo, *Cronica do famoso e muito esforçado cavalleiro Palmeirim d'Inglaterra*)¹⁸, o leitor de Tolkien irá saber, junto com as personagens, quem é aquele desconhecido e quais são seus propósitos.

Assim que Barliman se afasta, Frodo se depara com o estranho parado à sua frente convidando-o, com gestos, a sentar-se para conversar com ele. Ao tirar o capuz, mais detalhes de sua aparência são revelados – “a shaggy head of dark hair flecked with grey, and in a pale stern face a pair of keen grey eyes”¹⁹ (p. 173). A questão da idade também coloca Strider em oposição aos heróis mais tradicionais das novelas de cavalarias: exceção feita ao Rei Arthur, figura apresentada para os leitores em algumas versões de sua história desde o nascimento até a maturidade, casado com Guinevere e, supostamente, mais velho que quase todos os seus cavaleiros. Em sua maior parte, os heróis das novelas de cavalaria são jovens, sendo sagrados cavaleiros no início da idade adulta, como Perceval e Galahad. Os cabelos de Aragorn, *flecked with grey*, indicam uma idade bem além da juventude, e a suposta velhice só se revela ser um aspecto positivo com o estabelecimento da identidade da personagem em um capítulo posterior. Nesse momento, a idade é relacionada à maturidade e experiência, salientando o fato de Aragorn enfrentar os perigos com que se depara tendo plena consciência deles.

Por sua vez, o adjetivo *shaggy* reforça a ideia de falta de cuidado com a aparência física já apontada com a descrição das botas, que “had seen much wear and were now caked with mud” e

¹⁸ Novela de cavalaria portuguesa escrita por Francisco de Moraes na década de 1540.

¹⁹ Uma cabeça despenteada, coberta de cabelos escuros com mechas grisalhas, e num rosto austero e pálido um par de olhos cinzentos e penetrantes (p. 165).

o “travel-stained cloak” — todos apontam para o fato de a personagem Strider se locomover em locais inóspitos e não ter ao seu dispor o conforto de uma habitação permanente. Entretanto, o ponto mais sugestivo é o modo como o desconhecido se apresenta: “I am called Strider”²⁰ (p. 173). A afirmativa bastante curta e simples indica claramente que esse não é seu nome real: *I am called*, indicador de “as pessoas assim me chamam”, ou “é assim que sou conhecido”, informa ao leitor a existência de um segredo rodeando a personagem, que, por algum motivo, se recusa a declarar seu nome verdadeiro em público.

A seguir, Strider diz que há “queer folk about. Though I say it as shouldn’t, you may think”²¹ (p. 173), indicando ter conhecimento da provável reação de Frodo ao ouvir essas palavras, uma observação que também reforça a aparência negativa do falante. Com o desenrolar da trama, entretanto, o leitor pode pensar nessas palavras como uma manifestação — ainda que dissimulada — da ideia de que as aparências são enganosas. Muitos em Bree podem ser descritos como “queer folk”, mas nem todos são indignos de confiança.

Após o incidente com o Anel e o desaparecimento de Frodo enquanto canta uma das canções de Bilbo, Strider e Barliman separadamente solicitam a Frodo uma conversa em particular. Os hobbits se dirigem à sala, onde encontram Strider tranquilamente sentado, e mais uma vez ele se apresenta, respondendo à pergunta de Pippin, dizendo “I am called Strider” (p. 179), um claro indicador de não ser esse o seu nome.

Durante a conversa, o fato de Frodo correr perigo e estar sendo perseguido pelos *black horsemen* [cavaleiros negros] é mencionado, e Strider se oferece como guia para conduzir Frodo são e salvo, dizendo conhecer “all the lands between the Shire and the Misty Mountains”²² (p. 181). A afirmação corrobora o que fora

²⁰ Chamam-me Passolargo (p. 165).

²¹ Existem pessoas estranhas por aqui. Apesar de que provavelmente o senhor esteja achando que não tenho o direito de dizer isso (p. 165).

²² Todas as terras entre o Condado e as Montanhas Sombrias (p. 175).

dito por Barliman, que Strider era um dos “wandering folk”; entretanto, a oferta dos serviços de guia é feita de modo pouco habitual. Strider diz que *might prove useful*²³ (Ibidem); a frase é construída com o modal *might*, pertencente ao grupo indicador de *degree of certainty*²⁴ (SWAN, 1995, p. 334), verbos que mostram o grau de possibilidade de uma ação. *Might* “is mostly used as a less definite or more hesitant form of may, suggesting a smaller chance”²⁵ (Ibidem, p. 323), e é uma escolha muito sugestiva, da parte de Tolkien, para a caracterização da personagem. Se quisesse ser mais incisivo, garantindo sua utilidade como guia e protetor, Strider poderia dizer “I will/shall be useful”²⁶; o uso de *might prove useful* pode ser um indicador do fato de Strider não desejar impor aos hobbits a sua presença afirmando ser uma pessoa corajosa ou poderosa: ele deseja que Frodo aceite como companhia o andarilho de roupas surradas, e não o futuro rei disfarçado.

Há até uma afirmação feita por Strider que poderia soar como uma confissão de fraqueza ou medo, “Do you wish them to find you? They are terrible!”²⁷ (p. 181), e os hobbits veem que, ao dizer isso, “his face was drawn as if with pain”²⁸ (Ibidem), uma descrição não muito compatível com a valentia de grandes heróis e que mostra o aspecto humano (mortal) da personagem. Ao renovar a proposta, “Strider can take you by paths that are seldom trodden. Will you have him?”²⁹ (p. 181), a distância entre personagem e nome se faz notar uma vez mais: o oferecimento é feito como se quem falasse se referisse a uma terceira pessoa, “*Strider* [...] will you have *him*?”, com o uso do modal *can*,

²³ Posso ser útil (p. 175).

²⁴ Grau de certeza.

²⁵ É na maior parte das vezes usado como uma forma menos definida ou mais hesitante de *may*, sugerindo uma chance menor (trad. nossa).

²⁶ Eu vou ser útil (trad. nossa).

²⁷ Querem que os encontrem? Eles são terríveis! (p. 175).

²⁸ Seu rosto estava contorcido, como se estivesse sentindo dores (p. 175).

²⁹ Passolargo pode levar vocês por caminhos que raramente são usados. Vão deixar que os acompanhe? (p. 176)

indicador de “general ability”³⁰ e “choices and opportunities”³¹ (SWAN, 1995, p. 106).

A questão da aparência é então retomada, com Sam se opondo à companhia de Strider, e Frodo — um hobbit com mais cultura, conhecedor (ainda que não proficiente) da língua élfica, portanto, com maior tendência a prestar atenção em detalhes de comportamento — inclinado a confiar parcialmente no desconhecido, dizendo “I think, *I think you are not really as you choose to look*. You began to talk to me like the Bree-Folk, but your voice has changed”³² (p. 182, *italicos nossos*), ainda que não estivesse decidido a aceitá-lo sem reservas.

A conversa entre ele e os hobbits é interrompida, no entanto, pela chegada de Butterbur; Strider se coloca em um canto do aposento, e Butterbur, revelando saber a verdadeira identidade do Sr. Underhill [Sr. Monteiro], diz ter uma carta de Gandalf para Frodo Baggins, mencionando os perigos que rodeiam Bree: *black men* (homens negros), também mencionados como *black fellows* (camaradas negros, trad. nossa), e “that Ranger, Strider”³³ (p. 184). É possível também estabelecer uma relação entre a fala de Butterbur e as palavras de Tom Bombadill a respeito de quem é *heedless*: Strider, que tem maior conhecimento dos perigos que ameaçam a Terra-média, refere-se a *black horsemen*; ao ver essas figuras na estrada, os hobbits haviam se referido a *black riders*. A primeira acepção de *rider* é “†1.a. A knight; a mounted warrior. Obs.”, em seguida, “2. a. One who rides a horse or other animal”.³⁴ Já *horseman* tem como primeira acepção “1. One who rides on horseback, a rider; one skilled in riding and managing a horse”³⁵, e a segunda, “†b. spec. A mounted soldier”³⁶. Obs.”.

³⁰ Habilidade geral (trad. nossa).

³¹ Escolhas e oportunidades (trad. nossa).

³² Eu acho, eu acho que você não é exatamente o que deseja aparentar. Começou falando comigo como se fosse um habitante de Bree, mas sua voz mudou (p. 176).

³³ Aquele Guardião, Passolargo (p. 178)

³⁴ Um cavaleiro; um guerreiro montado; quem cavalga um cavalo ou outro animal.

³⁵ Quem anda a cavalo, um ginete; uma pessoa hábil para cavalgar e controlar um cavalo.

³⁶ Um soldado montado (trad. nossa).

As duas definições apresentam uma acepção obsoleta, reforçando a ambientação da narrativa, em que tempo e espaço são muito distantes da nossa realidade atual. No entanto, Butterbur menciona *men* e *fellows*, designações bastante genéricas (principalmente a segunda), que podem ser aplicadas a qualquer criatura viva. Embora todos tenham medo dessas figuras negras desconhecidas e assustadoras (a cor negra costuma ser associada ao medo, ao mistério e ao perigo), vemos que os hobbits e Strider são mais precisos, indicando com *riders* e *horsemen* a posição dessas personagens até então apenas vistas de modo indistinto: guerreiros ou soldados, pessoas treinadas para exercer uma função e com capacidade para desempenhá-la com sucesso.

A primeira informação mais confiável a respeito do Ranger é encontrada na carta de Gandalf: “you may meet a friend of mine on the Road: a Man, lean, dark, tall, by some called Strider”³⁷ (p. 186). Além da palavra *friend*, indicadora de confiança, a descrição inclui *Man*, que à primeira vista pode ser banal, pois *homem* é um substantivo comum usado em diversas circunstâncias, muitas vezes como referência a uma pessoa desconhecida. No entanto, no contexto ela adquire importância por causa da grafia com maiúscula, um recurso simples, porém significativo, para realçar substantivos comuns em uma narrativa. Ao descrever o amigo como *Man*, Gandalf o diferencia de outros habitantes de Bree ou de viajantes com que Frodo possa se encontrar ao longo da estrada. A questão da identidade desse Homem também é mencionada de modo indireto por Gandalf ao escrever “by some called Strider”, mais uma clara indicação de não ser esse o nome verdadeiro dele. Acima de tudo, o uso de *by some* separa quem o chama de Strider — não são pessoas amigas ou de confiança — e quem conhece a verdadeira identidade desse Ranger — seus amigos. O segundo P.S. da carta alerta Frodo sobre o *real Strider* e informa, “his true name is Aragorn”³⁸ (Ibidem).

³⁷ Você pode encontrar um amigo meu na Estrada: um homem, esbelto, moreno, alto, que alguns chamam de Passolargo (p. 180)

³⁸ Seu nome verdadeiro é Aragorn (p. 180).

Com a continuação da conversa entre Frodo e Strider, a possibilidade da armadilha preparada pelo Inimigo é mencionada, bem como a dificuldade de confiar de imediato em alguém. A afirmação “‘But I must admit’ he added with a queer laugh, ‘that I hoped you would take to me for my own sake. A hunted man sometimes wearies of distrust and longs for friendship. But there, I believe *my looks are against me*’”³⁹ (p. 187, itálicos nossos) reforça tanto o isolamento de Aragorn quanto o tema “as aparências enganam”. Pippin responde, “They are — at first sight at any rate. [...] *But handsome is as handsome does*, as we say in the Shire”⁴⁰ (Ibidem, itálicos nossos). O uso do provérbio — uma forma de expressão tida como manifestação de sabedoria ancestral — salienta a necessidade de confiar em *ações*, não nas aparências das pessoas. Sam ainda demonstra não ter certeza de que esse homem é o *real Strider* mencionado por Gandalf, suscitando a resposta, “But I *am* the real Strider, fortunately. [...] I am Aragorn son of Arathorn; and if by life or death I can save you, I will”⁴¹ (Ibidem, itálicos do autor).

Frodo observa que ele havia sido assustado por Strider durante a noite, mas não do modo como os “servants of the Enemy” (Ibidem) (servidores do Inimigo) haviam feito. A primeira aceção de *servant* informa que este é “A person of either sex who is in the service of a master or mistress; one who is under obligation to work for the benefit of a superior, and to obey his (or her) commands”⁴². A questão da *obrigação* de trabalhar para o benefício de outrem e da obediência, de grande importância no decorrer da narrativa, e o uso da maiúscula para grafar *Enemy* são mais um contraponto entre Strider/Aragorn e todas as pessoas e

³⁹ Mas devo admitir... – acrescentou ele com um sorriso estranho. – Esperava que gostassem de mim por mim mesmo. Um homem procurado às vezes se cansa da desconfiança e deseja amizade, mas, nesse ponto, acredito que minha aparência não ajude em nada (p. 181).

⁴⁰ Não ajuda mesmo, pelo menos à primeira vista. [...] Mas beleza não põe na mesa, como se diz no Condado (p. 181).

⁴¹ Mas eu sou o verdadeiro Passolargo, felizmente. [...] Sou Aragorn, filho de Arathorn, e se em nome da vida ou da morte puder salvá-los, assim o farei (p. 182).

⁴² Uma pessoa de qualquer sexo que está a serviço de um patrão ou de uma patroa; alguém que tem a obrigação de trabalhar para o benefício de um superior, e obedecer às ordens dele (ou dela).

forças hostis a Frodo. A questão da aparência torna a ser mencionada, pois Frodo finaliza dizendo, “I think one of his spies would — well, seem fairer and feel fouler”⁴³ (Ibidem). A resposta de Aragorn, “I look foul and feel fair. Is that it? *All that is gold does not glitter, not all those who wander are lost*”⁴⁴ (p. 188, itálicos do autor) finaliza, naquele momento, a discussão sobre as aparências iniciada no momento em que Frodo vê “Strider” sentado em um canto do aposento do Prancing Poney.

Tendo estabelecido a sequência de acontecimentos que apresentam Strider/Aragorn para Frodo e os demais hobbits — e também para o leitor, partimos para a análise do poema mencionado na carta de Gandalf.

All that is gold does not glitter,
Not all those who wander are lost;
The old that is strong does not wither,
Deep roots are not reached by the frost.

From the ashes a fire shall be woken
A light from the shadows shall spring
Renewed shall be blade that was broken:
The crownless again shall be king (p. 186).⁴⁵

Esse poema não é uma obra escrita em versos que celebra os feitos valorosos de um herói, feita para ser declamada perante uma plateia, como, por exemplo, *El Cantar de Mio Cid*, para citar uma gesta muito conhecida da literatura ocidental. É um poema curto, simples em sua estrutura, com rimas A-B-A-B e métrica ligeiramente irregular, bastante diferente de outros

⁴³ Acho que um dos espíões dele teria – bem – uma aparência melhor e causaria uma sensação pior, se é que me entende (p. 182).

⁴⁴ Tenho uma aparência feia e causo uma sensação boa, não é isso? Nem tudo o que é ouro fulgura, nem todo o vagante é vadio (p. 182).

⁴⁵ Nem tudo o que é ouro fulgura, / Nem todo o vagante é vadio; / O velho que é forte perdura, / Raiz funda não sofre o frio. / Das cinzas um fogo há de vir, / Das sombras a luz vai jorrar; / A espada há de nova, luzir, / O sem-coroa há de reinar (p. 180).

poemas encontrados em *The Lord of the Rings*,⁴⁶ os quais descrevem fatos do passado já lendário da Terra-média.

Ele foi concebido como uma apresentação ou descrição e se aplica, especificamente, a Aragorn. Entretanto, o autor, Bilbo Baggins, não se ateu à aparência física da personagem; ele enfatizou certas características e circunstâncias da sua vida que permitiriam a quem ouvisse/lesse o poema reconhecer o valor da pessoa à qual os versos estavam relacionados. A descrição é feita por meio do contraste entre ideias preconcebidas e a realidade, e alguns elementos significativos que pertencem ou a crenças populares ou a lendas europeias. O poema é dividido em duas estrofes: a primeira aborda alguns traços da personalidade de Aragorn, ligados ao seu comportamento e aparência; a segunda refere-se aos elementos que poderiam auxiliar o ouvinte/leitor a intuir o que está reservado para a personagem no fim da narrativa.

O primeiro verso da primeira estrofe é uma reformulação de um provérbio: *All that is gold does not glitter*. A versão tradicional “Nem tudo que reluz é ouro” (em inglês, *All that glitters is not gold*) tem uma longa tradição na cultura europeia, e suas origens podem ser traçadas à língua latina: *non omne quod nitet aurum est*. Ele é referido em outras obras famosas da literatura inglesa, como os *Canterbury Tales* (CHAUCER, 1952, p. 478), em “The Canon’s Yeoman’s Prologue and Tale”: “But al thing which that shyneth as the gold/Nis nat gold, as that I have herd it told”⁴⁷, e *The Merchant of Venice* [O Mercador de Veneza], 2,7: “All that glisters is not gold;/Often have you heard that told”⁴⁸ (SHAKESPEARE, 2001, p. 227). Esse provérbio, em particular, refere-se às aparências enganosas, e quem o ouve deve ter ciência de que não podemos aceitar as aparências sem refletir: elas podem ser boas ou ruins, mas temos de conhecer o caráter da pessoa para ter uma opinião segura a seu respeito.

⁴⁶ Por exemplo, o poema cantado por Aragorn que conta a história de Tinúviel (p. 208-9).

⁴⁷ Porém, o que reluz nem sempre é ouro / Conforme um dia ouvi dizer (2013, p. 564-65).

⁴⁸ Tudo que reluz não é ouro;/Tantas vezes ouvistes dizer isso (trad. nossa).

A estrofe continua trabalhando com o contraste entre as ideias preconcebidas e a realidade, muito importantes no contexto do poema: *Not all those who wander are lost*. A primeira acepção do verbo “to wander” é “Of persons or animals: To move hither and thither without fixed course or certain aim; to be (in motion) without control or direction; to roam, ramble, go idly or restlessly about; to have no fixed abode or station.”⁴⁹ Todos esses significados podem ser considerados negativos, transmitindo a ideia de falta de propósito, ociosidade, indecisão.

Wander também se relaciona aos nomes *Strider* e *Ranger*, ambos indicadores de movimento, caminhada, embora com acepções um tanto divergentes: o verbo *to stride*, do qual se origina o substantivo *strider*, indica “2.a To walk with long or extended steps; to stalk”⁵⁰, transmitindo a ideia de decisão e de vigor, ausente em *wander*; *ranger* pode ser aplicado a “2.a A forest officer, a gamekeeper”⁵¹, ou seja, uma função definida em determinado ambiente social, ligada à ideia de controle e de vigia. Portanto, o verso aponta para o leitor a possibilidade de haver pessoas que aparentemente não têm um rumo definido na vida, ou exercem funções simples, mas, na verdade, têm um objetivo preciso traçado em sua mente, o qual pode ser muito mais vital do que outros supõem.

No terceiro verso, *The old that is strong does not wither*, o verbo *wither* (murchar, secar, perder o vigor) também tem um sentido negativo: as plantas murcham, enfraquecem e se ressecam, indicando o lento processo que conduz à morte. Porém, a associação *old/strong* mostra que a referência não está sendo feita a uma planta qualquer; apesar de sua idade, ela é forte e cheia de vida, e não irá fenecer ainda que as circunstâncias não lhe sejam favoráveis. Esse verso retoma a descrição de Aragorn feita anteriormente na narrativa, já analisada neste artigo, *a shaggy head*

⁴⁹ Relacionado a pessoas ou animais: Andar de um lado para outro, sem um rumo determinado ou objetivo; estar (andando) sem controle ou direção; vagar, deambular, andar ociosamente ou inquieto; não ter morada ou posição fixa (trad. nossa).

⁵⁰ Caminhar com passos largos ou extensos; perseguir (trad. nossa).

⁵¹ Um policial florestal, guarda-caça (trad. nossa).

of dark hair flecked with grey; contudo, a leitura do poema e a retomada da descrição apontam para o fato de Aragorn ser mais velho, porém forte e resistente.

O último verso, associado ao anterior, continua trabalhando com o tema “plantas”, e apresenta o contraste entre *frost* (geada), que pode destruir as plantas mais frágeis no inverno, e a ideia das raízes fortes, tão embrenhadas na terra que circunstâncias adversas não poderão afetá-las ou prejudicá-las. São essas mesmas raízes que dão sustentação ao *old and strong*, e se pensarmos na ancestralidade segundo a ideia de uma árvore, cujos galhos representam membros da família, nós temos no verso a indicação da origem nobre e valorosa de Aragorn, pois uma planta saudável não produzirá frutos ruins.

Na segunda estrofe, várias ideias são apresentadas, tendo como referência heróis míticos e lendas/histórias/mitos da cultura europeia. O primeiro verso, *From the ashes a fire shall be woken* apresenta mais de uma possibilidade de interpretação. As cinzas — o que resta após a combustão — remetem à ruína e à destruição, indicando igualmente a morte, a penitência e a dor. Entretanto, no verso as cinzas servem de meio para a criação do fogo, e este tem uma associação com a purificação e a iluminação. O paralelo destruição/morte e purificação/iluminação permite pensar no fogo, associado à luz, ao calor e ao brilho como uma indicação de esperança futura — após um período conturbado, das ruínas da Terra-média surgirá uma figura salvadora que trará a paz e a ordem.

No segundo verso, *In the shadows a light shall spring*, temos a antítese entre sombra e luz. Sombras normalmente são associadas a tristezas, problemas, desesperança, sofrimentos; os períodos conturbados da História europeia também podem ser associados à escuridão. Em mitos e narrativas europeias, encontramos referências a grandes heróis — metaforicamente, luzes — que apareceram em tempos conturbados para salvar seu país e combater os inimigos: um dos mais famosos é Beowulf, herói do poema épico anglo-saxão de mesmo nome, que matou o

monstro Grendel; mas podemos pensar também em figuras históricas que adquiriram uma aura mítica, como o Imperador Carlos Magno, que deu origem a uma série de narrativas nas quais ele e seus Doze Pares são reconhecidos pela bravura e nobreza; e Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid Campeador, que viveu no período da Reconquista espanhola, associações que reforçam o papel de Aragorn como salvador e figura heróica.

No terceiro verso, *Renewed shall be blade that was broken*, temos uma referência metonímica à espada com o uso de *blade*, a lâmina, parte cortante em oposição à empunhadura. Além de sua ligação com toda a simbologia do poder, da virtude e da bravura, a espada também pode ser associada à luz e ao brilho (cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1969, vol. 2, p. 270), reforçando a ideia de esperança apresentada nos versos anteriores.

A espada foi a mais importante arma de reis ou cavaleiros que desejassem defender seu povo ou reino contra os inimigos até o surgimento das armas de fogo. Nas lendas e romances medievais, as espadas eram prezadas como posse valiosa, estando relacionadas à honra pessoal de seus portadores. Uma das referências mais conhecidas é encontrada na história do Rei Arthur: ele teve de tirar Excalibur de uma pedra para poder ser reconhecido como o verdadeiro rei dos bretões. Com a morte de Arthur, Excalibur foi jogada no lago, de cujas profundezas uma mão surgiu e brandiu a espada e, segundo a lenda, Excalibur está até hoje no lago, esperando pelo retorno de Arthur. Em “La Chanson de Roland”, Durindana, a espada, é tão prezada por Roland que, estando à beira da morte, ele deseja destruí-la para ela não cair nas mãos de seus inimigos. Outra famosa espada é Tizona, pertencente ao Cid Campeador, que combateu os mouros na Espanha medieval. Nesse verso, a menção à espada indica para o leitor que seu portador é uma pessoa pertencente a uma linhagem de heróis e de pessoas nobres, e o fato de ela ser forjada uma vez mais é um indicador de esperanças futuras.

O último verso, *The crownless shall again be king* traz uma referência à ideia de um rei de pleno direito que virá

reivindicar seu trono com o intuito de restaurar a paz e a prosperidade entre seus súditos. A ideia está presente na literatura ocidental nas histórias do rei Arthur, pois, segundo a lenda, ele seria curado na ilha mágica de Avalon e voltaria para liderar os bretões em sua luta contra seus inimigos aguerridos, os saxões: “and yet some men say [...] that he shall come again, and he shall win the holy cross [...] But many men say that there is written upon his tomb this verse: Hic jacet Arthurus, Rex quondam, Rexque futurus”⁵² (MALORY, p. 834).

Encontramos também uma referência parecida em um fato histórico comprovado: em Portugal, após a derrota do exército português na Batalha de Alcácer-Quibir e o subsequente domínio espanhol, muitas referências foram feitas ao Rei Sebastião, que desapareceu na batalha e, de acordo com a crença popular e profecias, retornaria da África para libertar Portugal dos espanhóis e estabelecer o Império Português, que dominaria o mundo.

Além da análise dos elementos componentes de cada verso, é possível salientar que as duas estrofes trabalham com ideias opostas: a primeira tem como base as negativas, com o advérbio *not* presente nos quatro versos. Na estrutura interna da estrofe encontramos outra oposição: o ouro (normalmente visto como positivo) é negativo, pois ele conduz à ideia das aparências enganosas; as demais características supostamente pejorativas, *old* e *wander* são contrabalançadas por ideias positivas, pois se relacionam à experiência e bravura da pessoa descrita no poema; o último verso fala de algo escondido, *deep roots*, que traz força e estabilidade e só poderá ser encontrado se a pessoa for paciente e souber procurar.

Na segunda estrofe, os elementos que podem ter uma conotação negativa – *ashes, shadows, broken, crownless* – perdem a força devido à presença da contrapartida positiva, *fire, light, blade*

⁵² E, no entanto, algumas pessoas dizem [...] que ele há de retornar e ele há de conquistar a cruz sagrada. [...] Mas, muitos dizem que está escrito em seu túmulo o seguinte verso: Hic jacet Arthurus; Rex quondam, Rexque futurus [Aqui jaz Arthur; Rei outrora, e Rei vindouro] (trad. nossa).

(*sword*) e *king*. Consideradas em relação ao tempo, na primeira estrofe o encadeamento de ideias a partir do provérbio modificado aponta para uma atemporalidade, pois, sendo sabedoria ancestral, o provérbio faz uma ponte entre o passado da Terra-média e o presente; a segunda estrofe trabalha com a ideia do futuro, com o uso de *shall* em todos os versos. De modo conciso, as duas estrofes apresentam, para o leitor, duas ideias que se complementam: no presente, as aparências enganosas ocultam o verdadeiro caráter e bravura; a pessoa dona de tais virtudes surgirá no futuro, e este será cheio de esperanças.

O capítulo “Many Meetings” estabelece definitivamente a identidade de Aragorn. Ao conversar com Gandalf, Frodo diz “Do you really mean that Strider is one of the people of the old Kings? [...] ‘I thought they had all vanished long ago. I thought he was only a Ranger.’”⁵³ (p. 237), ao que Gandalf replica, “Only a Ranger!” [...] ‘My dear Frodo, that is just what the Rangers are: the last remnant in the North of the great people, the Men of the West’⁵⁴ (Ibidem). Na fala de Frodo, o advérbio *only* reduz o papel de Aragorn ao de Ranger – apesar de todas as aventuras pelas quais eles passaram juntos, Frodo ainda não percebeu o alcance das palavras ditas por Aragorn na estalagem: “I am Aragorn son of Arathorn; and if by life or death I can save you, I will” (p. 187). A genealogia, até aquele momento, não era importante, e Arathorn, apenas um nome a mais, surgido do passado distante para o hobbit.

À noite, antes da reunião com Elrond e os demais convidados, Frodo vê Aragorn conversando com Lady Arwen e “his dark cloak was thrown back, and he seemed to be clad in elven-mail, and a star shone on his breast”⁵⁵ (p. 254). Esse vislumbre aponta para o fim da narrativa, quando Aragorn é

⁵³ Quer mesmo dizer que Passolargo faz parte do povo dos antigos reis? [...] Pensei que tivessem todos desaparecido há muito tempo, pensei que ele fosse apenas um guardião (p. 233).

⁵⁴ Apenas um guardião! [...] Meu querido Frodo, exatamente isso que os guardiões são: os últimos remanescentes no Norte desse grande povo, os homens do Oeste (p. 233).

⁵⁵ Sua escura capa estava jogada para trás, e parecia vestido numa malha élfica, com uma estrela brilhando em seu peito (p. 251).

sagrado rei, tendo ao seu lado Lady Arwen. É durante a reunião, no entanto, que a identidade real da personagem é apresentada para Frodo e os leitores: após as palavras de Boromir, Aragorn se põe em pé e apresenta “the Sword that was Broken”⁵⁶ (p. 264) e Elrond declara “He is Aragorn son of Arathorn [...] and he is descended through many fathers from Isildur Elendil’s son of Minas Ithil. He is the Chief of the Dúnedain in the North, and few are now left of that folk”⁵⁷ (Ibidem). Nessa breve cena há uma retomada do poema que descreve Aragorn: *Renewed shall be the blade that was broken*; porém, a grande diferença entre poema e cena é a grafia. O uso de maiúsculas, conforme observado anteriormente, é um recurso simples e muito eficaz para realçar substantivos comuns. No poema, supostamente qualquer espada poderia ser forjada novamente; na cena, fica claro que é uma Espada que tem uma história e fez parte de acontecimentos importantes na Terra-média. Ela pertencia a Isildur e, após a morte deste, seu escudeiro levou os pedaços da espada para Rivendell, onde foram entregues ao herdeiro de Isildur. Ela é uma relíquia, e o fato de ser forjada novamente mostra que o herdeiro legítimo de Isildur está pronto para combater as forças de Mordor, assim como seu ancestral fizera anteriormente.

Algumas considerações

Conforme afirmado anteriormente, o objetivo deste artigo é demonstrar como, por meio de uma cuidadosa escolha lexical, Tolkien caracteriza as personagens em *The Lord of the Rings*, criando uma rede de associações entre descrições de personagens e de cenários e da situação da Terra-média, abalada pelo ressurgimento das forças do mal em Mordor.

O profundo conhecimento linguístico de Tolkien, associado às suas leituras de textos medievais, possibilitou a

⁵⁶ A Espada que foi Quebrada (p. 261).

⁵⁷ Ele é Aragorn, filho de Arathorn [...] e descende, através de muitas gerações, de Isildur, filho de Elendil, de Minas Ithil. É o chefe dos dúnedain no Norte; poucos restam agora desse povo (p. 261).

criação de um texto que, embora escrito no século XX, remete às lendas, sagas e narrativas do passado europeu, nas quais a figura do herói, muitas vezes apresentado como um cavaleiro andante, condensava as qualidades da bravura, coragem e força física. Em *The Lord of the Rings*, essa figura do cavaleiro é representada por Aragorn, ainda que a construção da personagem não abranja todos os traços que caracterizavam o cavaleiro medieval. Partindo da reformulação de um provérbio tradicional, Tolkien criou um pequeno poema que serve como uma apresentação para a personagem, indicando para o leitor que bravura e coragem podem estar escondidas por uma aparência banal ou negativa: *All that is gold does not glitter*. Legítimo herdeiro do trono, exilado, Aragorn é a pessoa capaz de, com a ajuda de seus companheiros, restabelecer a paz e a ordem depois de destruir as forças do mal representadas por Sauron, um oponente praticamente invencível.

A descrição inicial da personagem, “a strange-looking weather-beaten man” (p. 172), predispõe Frodo (e o leitor) a não confiar implicitamente em Aragorn, em oposição aos cavaleiros dos romances medievais, mais frequentemente apresentados como figuras belas, jovens e cuja identidade é facilmente reconhecível. Apresentando-se como um simples *Ranger*, uma pessoa que vagueia pela região tentando manter afastado o mal de pessoas que sequer desconfiam que suas vidas possam estar sendo ameaçadas, Aragorn pode caminhar sem ser impedido e sem ser observado; no devido tempo, seu nome verdadeiro e personalidade serão revelados e ele provará ser um valoroso cavaleiro e o legítimo herdeiro do trono.

A análise dos elementos encontrados no poema aponta para o fato de todos eles serem aplicados a um herói equiparável aos dos romances e lendas medievais. O herói é uma criatura que se encontra acima do homem comum; seus objetivos estão acima das forças dos seres humanos comuns, e até para ele seus objetivos não são alcançados sem esforço; é exatamente a oposição entre seus objetivos e a possibilidade de ele alcançá-los que torna suas ações mais maravilhosas e dignas de louvor.

Podemos ver que, por meio de uma cuidadosa escolha de palavras e o uso de elementos pertencentes a histórias e lendas medievais, Tolkien criou a ambientação da Terra-média, prestes a ser abalada pelas forças do mal, e de um herói capaz de salvá-la, escrevendo um pequeno poema pleno de simbolismo, em que ele apresenta uma personagem por meio de suas características mais notáveis — e, para os leitores, à primeira vista, negativas.

Após ler o poema, o leitor perceberá o papel importante desempenhado por Aragorn na narrativa, e é possível estabelecer um elo entre *The Lord of the Rings* e os antigos romances e lendas da cavalaria que fascinam as pessoas até os dias atuais.

Referências

CHAUCER, Geoffrey. *Troilus and Cressida and The Canterbury Tales*. With modern English versions of both works. Chicago, London, Toronto: William Benton, Publisher, 1952.

CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária*, trad. do inglês moderno de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics, Cia. das Letras, 2013.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. 4 vol. Paris: Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1973.

FLORI, Jean. Verbete Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques, e SCHMITT, Jean-Claude (coord). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução, Hilário Franco Junior; tradução do verbete, Lênia Márcia Mongelli. Bauru, SP: EDUSC, 2006.

FRYE Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

LAPA, M.R. *Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1977.

MALORY, Sir Thomas. *Le Morte d'Arthur*. New York: Barnes & Noble, 2015.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. 3ed. revista e aumentada. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

MARTORELL, Joanot. *Tirant lo Blanc*. Tradução de Claudio Giordano. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY, versão 4.0.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Scotland: Geddes & Grosset, 2001.

SWAN, Michael. *Practical English Usage*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo. Translated by J.R.R. Tolkien. New York: Ballantine Books, s/d.

TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings*. London: HaperCollins Publishers, 1991.

TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Aneis*. Trad. de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TOLKIEN, J.R.R. *The Silmarillion*. 2nd ed. USA, Ballantine Books, 2001.

TROYES, Chrétien de. *Œuvres complètes*. Edition publiée sous la direction de Daniel Poirion et al. Paris: Gallimard, 1994.

O autoexílio de Túrin Turambar e o pluralismo jurídico comunitário-participativo

The self-exile by Túrin Turambar and the communitarian-participatory legal pluralism

Franz Eduardo Brehme Arredondo¹

Carlos Eduardo do Nascimento²

RESUMO: Com base no estudo interdisciplinar entre direito e literatura, procurar-se-á problematizar o ponto de rompimento com o pluralismo jurídico medievo em favor de um monismo dogmático moderno, voltado a análises insuficientes e coloniais da realidade humana. Ao reconhecer o caráter crítico de J.R.R. Tolkien, o medievalista, em sua reprodução ideológica da modernidade, concebe-se que, mesmo que inconscientemente, Tolkien trabalha a questão do pluralismo em suas obras, abrindo precedentes de interpretação infundáveis. Para tanto, elege-se o conto fantástico de “Os Filhos de Húrin”, com recorte para o momento do autoexílio de Túrin, como expressão que represente, de forma metafórica e didática, a transição de uma consciência individual para uma consciência coletiva de sociedade, servindo como fonte para um direito crítico, emancipador e plural, fazendo um paralelo aos estudos de “novos” sujeitos de direito —movimentos sociais—aludidos por Antonio Carlos Wolkmer ao estruturar seu estudo sobre o pluralismo jurídico comunitário-participativo.

PALAVRAS-CHAVE: Tolkien; Direito; Crítica; Literatura; Fontes de Direito.

ABSTRACT: Through the interdisciplinary study of law and literature, problematize the point of rupture with medieval legal pluralism in favor of a modern dogmatic monism, focused on insufficient and colonial analyzes

¹ Pós-graduado em Propriedade Intelectual e Novas Tecnologias pela GVLaw—Fundação Getúlio Vargas em 2014. E-mail: franz.brehme@gmail.com.

² Graduando em Direito, no 10º período do curso de Direito da Universidade Regional de Blumenau – FURB; e pesquisador do grupo de Pesquisa Política Constitucional e Novas Juridicidades: desvelando práticas sociais emancipadoras. E-mail: carlito.cguetta@gmail.com.

of human reality. Thus, in recognizing the critical character of J.R.R. Tolkien, the medievalist, in his ideological reproduction of modernity, is conceived that, even if unconsciously, Tolkien works the question of pluralism in his works, opening precedents of infinite interpretations. To this purpose, the fantastic story of "The Children of Húrin" was chosen, with a cut in the self-exile of Túrin, as an expression that represents, metaphorically and didactically, the transition of an individual conscience for a collective consciousness of society, serving as a source of a critical, emancipatory and plural right, paralleling the studies of "new" subjects of law —social movements —alluded by Antonio Carlos Wolkmer when he structured his study about Participatory-Communitarian Law.

KEY WORDS: Tolkien; Law; Critic; Literature; Legal Source.

1. Introdução

Quando se faz o reconhecimento de que tanto o Direito quanto a Literatura são expressões culturais, surgem epifanias acadêmicas com relação à sua abrangência e papel. Isso porque, para fins do presente trabalho, Cultura nada mais é do que “o sistema de significações mediante o qual necessariamente [...] uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 2011, p.13). Este “sistema de significações” seriam suas expressões e, dentro de suas expressões, podem-se encontrar tanto a Literatura (no campo das artes) quanto o Direito (no campo das ciências e técnicas).

Assim, os contextos culturais das sociedades são conduzidos pelas expressões da Cultura, que tanto condicionam quanto são condicionadas por este contexto, uma vez que se qualifiquem como elementos expressivos indissociáveis e interconectados. Assim reconhecidos, o Direito e a Literatura, enquanto expressões culturais, passam a ser campos de simpatia e curiosidade no mundo acadêmico, onde se busca reconhecer suas abrangências e correlações. Assim, “no intuito de propor um diálogo interdisciplinar entre Direito e Literatura, surge nos Estados Unidos o movimento *Law and Literature*, que defende a

utilização da literatura como ferramenta analítica do Direito, vez que esta permite uma análise mais próxima da realidade social” (MUNIZ e BASTOS, 2016, p. 74).

O mesmo raciocínio, inclusive, pode ser abrangido para as ciências sociais como um todo:

Atualmente, as ciências sociais em geral trabalham com a concepção de que a literatura revela um mundo imaginário, atrelado ao mundo social do autor. A obra construída por esse autor é fruto de suas vivências e experiências, podendo revelar diversas dinâmicas sociais que estiveram menos visíveis anteriormente no processo histórico. (CRISTELLI, 2013, posição 101).³

O presente trabalho terá justamente esta pretensão: fazer uma análise mais aprofundada acerca da razão que concebe e molda um novo paradigma político-jurídico crítico, denominado *pluralismo jurídico comunitário-participativo* por meio de um diálogo entre Direito e Literatura—partindo do momento do exílio que *Túrin Turambar*, herói da obra “Os Filhos de Húrin”, de J.R.R. Tolkien, se impõe em determinado momento da narrativa.

É fato que Tolkien não era um jurista, mas como ser socialmente inserido, tinha ideia do Direito na sua esfera prática. Não obstante, Tolkien era um medievalista e conhecia como poucos as nuances dos costumes medievais, ao ponto de, durante suas aulas, “se prostrar no chão caso isso fosse necessário para melhor ilustrar o drama de um combate Anglo-Saxão” (BARRINGTON, 1970, p. n.p.). Seu conhecimento sobre meandros jurídicos caros ao medievo, por sua vez, é facilmente percebido quando, por exemplo: (i) em sua obra mais famosa, *O Senhor dos Anéis*, trata dos costumes e leis dos hobbits; (ii) o rei Tar-Aldarion implementa uma reforma legal no reino de

³Sempre que houver menção a “posição”, tem-se por referência a edição para AmazonKindle. Do contrário, tratar-se-á da edição impressa, ocasião em que serão citadas as páginas, tal qual.

Númenor para permitir que a filha de seu relacionamento com Erendis, Ancalimë, possa ascender ao trono⁴.

Há outros exemplos, mas o que se pretende é apenas evidenciar que Tolkien não era um sujeito alheio às questões jurídicas que poderiam permear sua obra, tal como permeava sua realidade e a realidade dos povos do mundo primário que lhe inspiraram.

Não obstante, o presente trabalho não tem por escopo analisar questões de direito posto, objetivo, mas assuntos de relação político-jurídica, em especial a função dos sujeitos históricos como capazes de possuir atribuição preponderante na origem da criação de direitos e a influência do processo de reconhecimento e contaminação da razão moderna.

Neste contexto, importa lembrar as palavras do autor no prefácio da segunda edição de *O Senhor dos Anéis*, no ano de 1965 e reproduzida até a corrente data em suas sucessivas reedições: “An author can not of course remain wholly unaffected by his experience, but the ways in which a story-germ uses the soil of experience are extremely complex”⁵ (TOLKIEN, 2016, posição 362). Ou seja, o próprio autor nos evoca a ideia de que para compreender suas influências e, assim, compreender suas soluções originais com temas já trabalhados no passado, é preciso navegar pela vida do próprio autor —ainda que este mesmo autor tenha certa aversão à tentativa de localizar fontes originais de trabalhos posteriores (TOLKIEN, 2013, p. 17 e seguintes).

Assim, analisar-se-á não apenas a obra, nem tampouco apenas o paradigma pluralista citado, mas, também, a vida do autor e as críticas tecidas por meio de sua arte — mais especificamente, a literatura, e dentro desta, os contos de fadas que consolidam o gênero fantástico. Dentre suas críticas, um dos elementos de maior importância a serem aqui trabalhados é a

⁴Até então, era proibido que mulheres governassem, conforme descrito no conto de Aldarion e Erendis na obra póstuma *Contos Inacabados*.

⁵Tradução nossa: “Um autor certamente não permanecerá completamente alheio aos efeitos de sua própria experiência, mas as formas pelas quais o germe da história usa o solo da experiência são extremamente complexos”.

crítica à Modernidade, cuja maior característica é destruir os princípios, valores e paradigmas medievais para a aplicação de uma cruel realidade tecnológica e a ascensão de um monismo jurídico que perpassa totalmente o pluralismo organizacional medieval.

A importância dos contos de fadas, para Tolkien, é plenamente justificada conquanto eles ofereçam ao homem comum a Fantasia, o Escape, a Recuperação e o Consolo, que servem para compor um novo mundo de abrangência e realidade artística, representando a realidade existencial por meio de alegorias⁶. Reconhecendo a representação da realidade, cabe ressaltar, portanto, que “transportando estes elementos para o cotidiano do jurista, compreende-se que a fantasia lhe oferece maior liberdade de reflexão” (MUNIZ e BASTOS, 2016, p. 75). Em outras palavras, reconhecendo as fantasias como ficções e as ficções como elementos de manifestação da literatura, Streck alude que “olhando a operacionalidade, a realidade não nos toca; as ficções, sim” (STRECK, 2013, p. 228).

2. Teoria Crítica do Direito

O direito moderno pode ser visto, a rigor, como uma expressão polissêmica. Com o advento da modernidade, o direito passa a consolidar duas vias de racionalidade distintas e específicas em sua manifestação, sendo estas o “racionalismo metafísico-natural (o jusnaturalismo) e o racionalismo lógico-instrumental (positivismo jurídico)” (WOLKMER, 2015a, p. 27). Essa lógica pautada nos citados racionalismos consolida o direito moderno e alicerça uma base para uma teoria tradicional do direito.

⁶Aqui não se pretende entrar no árido tema da alegoria na obra de J.R.R. Tolkien, já que é amplamente conhecida a clara ojeriza que o referido autor tinha ainda em vida, tal como consta da carta de número 131, para Milton Waldman: “Desagrada-me a Alegoria — a alegoria consciente e intencional; todavia, qualquer tentativa de explicar o propósito dos mitos ou dos contos de fadas deve empregar uma linguagem alegórica. (E, é claro, quanto mais “vida” uma história tiver, mais facilmente ela será suscetível a interpretações alegóricas, ao passo que quanto melhor uma alegoria deliberada for feita, mais prontamente ela será aceitável apenas como uma história.)”(CARPENTER, 2006, p. 142).

A consolidação da teoria tradicional do direito consagra-se, principalmente, nos pilares paradigmáticos positivistas da modernidade, sendo este um modelo sintetizado em três pressupostos ideológicos básicos: “o da unicidade, o da estatalidade e o da racionalidade” (COELHO, 2003, p. 407.). Esta razão ideológica pressuposta em uma concepção dogmática funda um direito rigoroso e estatal, meramente vinculado à vontade do legislador e possuindo a norma como fonte primária e, muitas vezes, exclusiva.

O sistema normativista/tecnicista, porém, passa a se mostrar insuficiente, requisitando novas formas de observação da natureza jurídica e social, não mais, necessariamente, distinguindo-as, fazendo com que vias emancipadoras de análise e racionalização se insurgissem contra sua teorização. Portanto, entendendo que uma “teoria crítica” é um conhecimento que não é dogmático nem permanente, mas que existe em um processo contínuo de reinvenção e adequação, iniciam-se teorizações históricas de “teorias críticas do direito”, com diversas alternativas e paradigmas em constante desenvolvimento (WOLKMER, 2015a, p. 27- 44).

Então, ao reconhecer que a *razão que critica não pode ser a mesma que pensa* (WOLKMER, 2015a, p. 27–45), é que os discursos críticos jurídicos se desvinculam do positivismo jurídico, do jusnaturalismo e do realismo sociológico, transformando-os em objetos de sua crítica, dando origem ao modelo crítico-interdisciplinar da racionalidade emancipatória.

2.1. Pluralismo jurídico e descolonialidade

O pluralismo jurídico, em sua raiz epistemológica, enquadra-se como alternativa ao monismo jurídico de caráter universalista e à expressão colonial que se impregnou no Direito por sua ressignificação na modernidade.

A sociedade medieval era uma sociedade pluralista, posto ser constituída por uma pluralidade de agrupamentos sociais cada um dos quais dispoñdo de um ordenamento jurídico próprio: o direito aí se apresentava como um fenômeno social, produzido não pelo Estado, mas pela sociedade civil. **Com a formação do Estado moderno, ao contrário, a sociedade assume uma estrutura monista, no sentido de que o Estado concentra em si todos os poderes,** em primeiro lugar aquele de criar o direito: não se contenta em concorrer para esta criação, mas quer ser o único a estabelecer o direito, ou diretamente através da lei, ou indiretamente através do reconhecimento e controle das normas de formação consuetudinária. Assiste-se, assim, àquilo que [...] chamamos de processo de *monopolização da produção jurídica por parte do Estado*. (BOBBIO, 1995, p. 27, grifo nosso).

A monopolização da produção jurídica por parte do Estado, então, passa a ser característica veementemente combatida pelos pensadores de cunho pluralista do direito, reconhecendo o anteriormente suscitado: a teoria tradicional do direito passa a entrar em profundo desgaste, assim como seu modelo monista.

A produção jurídica limitada, porém, não é a única e exclusiva problematização trazida pelo modelo monista do direito tradicional, mas também a universalização de seus dogmatismos e embasamentos jusfilosóficos, onde se abrem problemas voltados à diversidade e pluralidade da organização humana, não mais sendo possível atribuir uma verdade jurídica universal e absoluta para a organização e coercitividade social.

Ainda que reconhecidos seus problemas e riscos, a problemática da universalização do direito demonstra suas aporias com força singular justamente por ser uma expressão de vontade jurídica reconhecidamente unilateral — por se tratar da padronização e imposição das vontades e perspectivas do *centro global* — tendo como manifestas as seguintes características: o

dogmatismo, o pensamento débil, o reducionismo e o etnocentrismo (eurocentrismo) (MARTÍNEZ, 2015, p. 25.)

Os limites, as imprecisões e as aporias não invalidam, tampouco, impedem que a teoria crítica eurocêntrica de corte moderno, iluminista e universalista exerça o papel indispensável como instrumento pedagógico “teórico-prático” **inicial** para todos aqueles (pessoas, grupos ou novas subjetividades) que buscam um projeto/síntese transcultural que represente o instrumental de resistência e o fundamento emancipador capaz de autolegitimar-se como sistema de valores (WOLKMER, 2015a, p.41, grifo nosso).

Pode-se afirmar, então, que a manifestação universalista⁷ do direito possui seu valor e sua contribuição, mas em caráter inicial. A base universalista entra em desgaste devido à sua manifestação de lógica monista, pois constata-se que tal lógica é, em verdade, um mito da modernidade⁸, impossibilitando também, por si só, uma adequação de um pensamento crítico pautável às diferentes práxis de existência —incorrendo no mesmo erro que a Escola de Frankfurt.

Neste contexto, em vista da inadequação das manifestações tradicionais e críticas universalistas do Direito, surge o pensamento pluralista, desencadeando um pluralismo jurídico que se emancipa (ou busca se emancipar) dos dogmatismos preponderantes no Direito tradicional, que não pretende ser permanente e nem absoluto e que seja adaptável às diferentes práxis da existência humana. A rigor, ao conceber um

⁷ A referência ao universalismo no presente momento refere-se não a uma negação de que deva existir uma igualdade ou liberdade universal no contexto humanitário, mas, sim, no sentido de reconhecimento de que a universalização se dá por meios segregados através, justamente, do monismo estatal, que expressa uma única e exclusiva vontade e verdade, universalizando estas para todas as realidades e contextos, ignorando as particularidades e individualidades de determinados povos.

⁸ Ver mais em LIXA, Ivone F. M. Pluralismo jurídico: insurgência e ressignificação hermenêutica. In: WOLKMER, Antonio Carlos; NETO, Francisco Q. Veras; LIXA, Ivone F. M. **Pluralismo jurídico: os novos caminhos da contemporaneidade**. 2ª edição. São Paulo: Saraiva, 2013, p. 125.

pluralismo jurídico, deve-se indagar, anteriormente, *o que é e como se contextualiza* tal vertente teórica. Nítido observar que a temática, em vista de sua adequação plural à realidade existencial, possui uma “complexa multiplicidade de interpretações”, que por si só possibilitam que sejam realizados “enfoques marcados pela existência de mais de uma realidade”, bem como “diversidade de campos sociais com particularidades próprias” (WOLKMER, 2015a, p. 227).

Para acerrar o tema de forma plena, deve-se, novamente, remeter ao contexto medieval, onde a descentralização territorial e a multiplicidade de centros de poder configuram, em cada espaço social, um amplo espectro de manifestações normativas concorrentes, onde sua composição é realizada pelos costumes locais, foros municipais, estatutos das corporações de ofício, ditames reais, Direito Canônico e Direito Romano (WOLKMER, 2015a, p. 227–228).

O embasamento do Direito plural, voltado à diversidade organizacional dos povos, acaba, conforme afirmado, se desmanchando com o advento da modernidade, por mais que sua base filosófica se mantivesse viva e pulsante nas obras artísticas e tradições culturais. Porém, a modernidade contribui para uma reorganização das sociedades, havendo classificações diferenciadas que se maximizam com o crescimento dos meios de produção e a onda revolucionária industrial.

Certo dizer, portanto, que em vertente teórica, ao discutir um pluralismo jurídico que se adéque às práxis contemporâneas, cabe situar o leitor no contexto de que existe uma distinção entre o *pluralismo conservador* e o *pluralismo emancipatório* (WOLKMER, 2015a, p. 233 e 235). Contudo, naquilo que é pertinente ao presente ensaio, por este buscar traçar uma relação com os novos sujeitos históricos e uma Fonte de Direito encontrada na própria sociedade, dentro da esfera do paradigma pluralista, em uma epistemologia jurídica transformadora, o recorte será realizado no sentido da emancipação, ou seja, do “pluralismo jurídico emancipatório”.

Referida escolha se dá inclusive pelo fato de que o autor da obra de fantasia que virá a ser analisada (J.R.R. Tolkien) traça, de um modo geral, em sua crítica à modernidade, uma crítica à tecnologia, ao estatismo governamental e à periferização de classes⁹. Então, mesmo que estudos o caracterizem como “conservador imaginativo”, sua inadequação à corrente do pluralismo conservador torna-se cristalina ao passo que este modelo pluralista “é mais um artifício para escamotear a concentração violenta do capital no ‘centro’, excluindo em definitivo a ‘periferia’, radicalizando ainda mais as desigualdades sociais e causando o agravamento da exploração e da miséria” (WOLKMER, 2015a, p. 233).

Basicamente, a base do pluralismo conservador enquadra-se como um disfarce da opressão perpetuada pelos modelos monistas de caráter universalista, uma vez que, sem libertação real e emancipatória, não há igualdade e nem, muito menos, adequação e inclusão das partes subalternas de determinados grupos sociais, pois quando há um contexto de desigualdade ou opressão, é imprescindível que haja, concomitantemente, um processo de libertação desse meio abusivo. Então, concebendo um pluralismo jurídico de cunho emancipatório, deve-se entender que este possui, em essência, um caráter prioritariamente transformador.

Assim, o pluralismo transformador surge como “estratégia democrática comunitária” que “procura conscientizar e estimular a participação múltipla dos segmentos populares e dos novos sujeitos coletivos insurgentes” (WOLKMER, 2015a, p. 234). Neste sentido, ao formular uma crítica à distinção categórica de classificação social¹⁰ oriunda de uma colonialidade nas práxis especificamente latino-americana, é que Antonio Carlos Wolkmer

⁹Leia-se mais em: BIRZER, Bradley J. *The Ten Points of Tolkien's Politics*. Disponível em: <<http://www.theimaginativeconservative.org/2015/01/ten-points-tolkiens-politics.html>> Acesso em: 28 de setembro de 2018.

¹⁰ Leia-se mais em: QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. 1ª edição. São Paulo: Cortez, 2010.

destaca, em seu desenvolvimento teórico, o *pluralismo jurídico comunitário-participativo*.

O pluralismo jurídico comunitário-participativo, então, surge como um paradigma epistemológico jurídico que compreende

coordenadas de uma instância política e jurídica que surge como resposta à ineficácia e ao esgotamento da legalidade liberal-individualista e às formas inoperantes de jurisdição oficial, tendo sua força na atuação compartilhada de sujeitos sociais instituidores de espaços públicos não estatais (WOLKMER, 2015b, p. 386).

O *pluralismo jurídico comunitário-participativo* assume um papel transformador de cunho epistemológico e emancipatório na sociedade, se caracterizando como uma expressão crítica não dogmática, nem estatal e nem absoluta, mas que observa as necessidades e requisições da sociedade em seus processos de luta e em sua identidade social.

Assim, concebe-se que as lutas sociais constatem seus “valores” essenciais “(identidade, autonomia, satisfação das necessidades fundamentais, participação democrática de base, expressão cultural do ‘novo’)” (WOLKMER, 2015b, p. 387). Fazendo recorte específico no que se refere à identidade, conclui-se, portanto, que é possível “estabelecer que Justiça e Direito sejam conquistas do povo, extraídos de um social conflitivo e de relações de força que não se confundem com o ‘legal’ positivado e outorgado compulsoriamente pelas minorias, camadas e classes privilegiadas” (WOLKMER, 2015b, p. 387).

Assim, o social conflitivo passa a ser também uma Fonte de Direito, observando-se os processos de lutas dos movimentos sociais requisitórios de dignidade e observância político-jurídica. Nesse contexto é que se concebem os *novos sujeitos históricos de direito*.

2.2. Os novos sujeitos históricos

Exsurge a necessidade de ressaltar que com as crescentes demandas inobservadas pelo Estado em sua formulação normativa de ciência jurídica e desigualdades alarmantes em diversos campos sociais, surgem vertentes críticas do Direito, de onde também surge o pluralismo comunitário participativo. Com o pluralismo comunitário-participativo, a estatalidade deixa de ser a única Fonte de Direito, surgindo novos sujeitos de direitos, os denominados *novos sujeitos históricos* (WOLKMER, 2015b, p. 128).

Ao reconhecer uma produção de *novos sujeitos*, alude-se a um sujeito que se expande do indivíduo produzido pelo pensamento iluminista moderno e se reconhece como *sujeito e sujeitador* a/de algo. Basicamente, Wolkmer afirma que, no paradigma pluralista aqui trabalhado, a sociedade tanto exerce nova função no mundo quanto possui consciência desse papel exercido.

A proposta paradigmática, então, caracteriza-se por uma descentralização do poder, onde o Estado, tendo como pacífico o entendimento de que este obedece aos interesses das maiorias dotadas de poder, não seja exclusivo e absoluto em sua análise da realidade e proprietário do poder da criação e adequação do direito.

Num espaço público descentralizado, marcado pela pluralidade de interesses e pela efetivação real das necessidades humanas, a juridicidade emerge das diversas formas do agir comunitário, mediante processos sociais autorreguláveis advindos de grupos voluntários, comunidades locais, associações profissionais, representações étnico-culturais, organizações populares, corpos intermediários etc. (WOLKMER, 2015b, p. 127)

Desta forma, dentro de um sistema epistemológico comunitário, a consciência do sujeito passa a ser o fator chave para que a sociedade participe da produção jurídica tanto como *Fonte*

de *Direito* quanto como *Sujeito Histórico*, pois o processo de análise é tanto de significação social quanto histórica. Nesse mesmo sentido é que se privilegia um “certo tipo de agrupamento comunitário agregador de interesses e de práticas autonômicas” (WOLKMER, 2015b, p. 128), que seriam os *movimentos sociais* ou os “novos movimentos sociais”, os quais possuem papel ímpar em uma “construção paradigmática de outra cultura político-jurídica pluralista” (WOLKMER, 2015b, p. 129).

A construção da cultura político-jurídica pluralista é fator chave na introdução dos movimentos sociais como sendo os novos sujeitos históricos, os quais estão atrelados à representação de uma consciência coletiva e histórica. Assim, por meio de um reconhecimento da *representação social* e da *identidade dos atores sociais* em determinadas práxis e realidades, o espaço de um campo epistemológico de juridicidades transformadoras é possibilitado.

3. O autor e a obra

Conforme aludido no início do estudo, toda forma de arte é uma junção da realidade e das experiências do autor com o sentido do âmago artístico manifestado pela obra. Tendo em consideração tal exposto, entende-se que sem algum dos citados elementos, a compreensão de determinada obra artística resta incompleta. Partindo de tal ponto, o presente estudo, enquanto análise acadêmica sobre a relação interdisciplinar entre direito e literatura, não poderia se afastar de pontos tão conexos.

3.1. J.R.R. Tolkien, o medievalista

J.R.R. Tolkien nasceu em 3 de janeiro de 1892, em Bloemfontein, na África do Sul, com um irmão menor (Hilary Tolkien nasceu em 17 de fevereiro de 1894), muito cedo perdeu seus pais: quando tinha três anos de idade seu pai faleceu; a mãe, quando tinha doze anos. Da mãe, Ronald Tolkien aprendeu a

apreciar diversas coisas, como o prazer pelas plantas, pintura e, principalmente, pelas letras e idiomas. Durante a infância já nutria um interesse real pelo desenvolvimento de idiomas¹¹, o que naturalmente o levou para a filologia e sua carreira como professor.

Enquanto aluno da King's Edward, onde entrou por segunda vez em 1903, desta vez como aluno bolsista, Tolkien participava do grupo *Tea Club — Barrowian Society* (TCBS). Neste período, Tolkien já demonstrava o quanto o folclore do norte da Europa o fascinava:

A contribuição de Tolkien ao T.C.B.S., como passaram a denominar o grupo, refletia a ampla gama das leituras que já realizara. Deleitava seus amigos com recitações de *Beowulf*, *Pérola* e *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* e recontava episódios horrendos da *Völsungasaga* nórdica, temperados ocasionalmente com um referência zombeteira a Wagner, cuja interpretação dos mitos ele desprezava. Essas atuações eruditas de forma nenhuma causavam estranheza a seus amigos. De fato, nas palavras de Wiseman, “o T.C.B.S. aceitava isso como mais um exemplo do fato de que o próprio T.C.B.S. era estranho”. Talvez fosse, embora tais rodas não fossem (nem são) incomuns entre adolescentes de boa educação que passavam por um estágio de descoberta intelectual entusiasmada. (CARPENTER, 2018, p. 68).

No ano de 1910 — quando conseguiu ser aprovado em Oxford com uma bolsa — Tolkien entrou em contato com uma das obras que mais o influenciaram, o *Kalevala* (CARPENTER, 2018, p. 72).

Talvez seja este um dos pontos mais importantes na biografia do autor, posto que um dos personagens do *Kalevala*, o

¹¹Esse interesse pelos idiomas foi apelidado pelo autor como “Um Vício Secreto”, que num futuro veio a ser o título de uma conferência filológico de 1931, sobre as línguas construídas em geral e a relação de cada mitologia com sua linguagem, revisada vinte anos depois para outra apresentação de Tolkien.

Kullervo, é personagem central de uma das narrativas que mais influenciaram o personagem Túrin Turambar. Frisa-se: o autor J.R.R. Tolkien começou a trilhar seu caminho para a Terra-média¹² ao fazer uma reconstrução da narrativa de Kullervo, conforme destaca Verlyn Flieger, editora da publicação que desvela a referida narrativa produzida pelo autor:

Para avaliar plenamente o lugar que A história de Kullervo ocupa no conjunto das obras de J. R. R. Tolkien, é preciso contemplá-la de diversos ângulos. Não se trata apenas do conto mais antigo de Tolkien, mas também de sua tentativa mais precoce de escrever uma tragédia, bem como de sua primeira tentativa de criar um mito em prosa. O conto é, portanto, precursor geral de todo o seu cânone ficcional. Num foco mais restrito, é uma fonte seminal do que acabou sendo chamado de sua “mitologia da Inglaterra”, o “Silmarillion”. Sua narrativa sobre a saga do infeliz Kullervo é a matéria-prima da qual derivou uma de suas histórias mais poderosas, a dos filhos de Húrin. Ainda mais especificamente, o personagem de Kullervo foi o germe do mais — alguns diriam do único — trágico herói da mitologia de Tolkien, Túrin Turambar. (TOLKIEN, 2016, p. IX).

Muito do que pode ser visto na obra de J.R.R. Tolkien não é pura e simples releitura de narrativas medievais, de mitos europeus e de contos de fadas, mas uma construção com a formação de Tolkien e seu contexto histórico.

Não menos importante para a formação de Tolkien e seu contexto histórico, nos anos que se seguiram à sua volta à Inglaterra após a Primeira Guerra Mundial (fato este que também exerce sua influência sobre o autor) e o início de sua carreira acadêmica em Leeds e Oxford, é a sua amizade com C.S. Lewis e a formação dos Inklings.

¹² Terra-média é a porção continental noroeste onde se passa a maior parte das histórias que compõem as histórias que o autor construiu ao longo de sua vida, em especial os afamados *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, além de boa parte da obra póstuma *O Silmarillion*.

Por outro lado, como contexto geral da época, nas palavras de Cristelli:

Na Inglaterra da segunda metade do século XIX, a circulação de jornais que traziam informações sobre descobertas científicas era assustadoramente grande, e existia uma população de leitores bem considerável, segundo Asa Briggs, tornando a difusão destas ideias acerca do “novo passado” bem ampla, penetrando no imaginário social. O autor nos mostra inclusive que, já no final do século XIX, os colégios, e principalmente as universidades, tinham de ter e respeitar em seus currículos disciplinas de paleontologia e história natural. (...) Tolkien participava desse movimento de mudança, estudou em escolas renomadas na Inglaterra e construiu uma literatura que, de certa forma, está em sintonia com as mudanças de imaginário (em que a história humana extrapola o tempo conhecido até então) (CRISTELLI, 2013, posições 592 a 601).

O mundo, portanto, passava por transformações agudas. A sociedade se modernizava, mas não apenas com avanços positivos: havia progressiva piora nas condições ambientais em decorrência das fábricas, as máquinas (e posterior aparelhamento bélico), o crescente barulho e luzes noturnas (CRISTELLI, 2013, posição 742).

Assim, pode-se ver que boa parte da obra de J.R.R. Tolkien não é pura e simples releitura de construções medievais, de mitos europeus e de contos de fadas, mas é uma construção com a formação de Tolkien e seu contexto histórico. Tal se configura, nada mais, nada menos, como a expressão moderna do autor, que se aproveita desse elementos para, rompendo com a estética de sua época, tecer sua própria crítica ao momento em que vivia.

Talvez seja por isso que Tolkien demonstre uma enevoada visão sobre o mundo que o rodeia, ou seja, ele não vê

muito do que está ao seu redor. Tal ponto cristaliza-se em uma que Tolkien escreve a seu filho em novembro de 1943:

nascermos em uma era sombria fora do tempo devido (para nós). Porém, há este consolo: de outro modo não saberíamos, ou muito amaríamos o que amamos. Imagino que o peixe fora d'água é o único peixe a ter uma noção da água. Também temos ainda pequenas palavras para usar. Enfrente os orcs, com palavras aladas, hildenæddran (víboras-de-guerra) dardos mordentes — mas tenha certeza do alvo antes de atirar. (CARPENTER, 2006, p. 67).

Tolkien chega a falar sobre os males advindos da industrialização e do poder do Estado ao reconhecer o risco trazido pela dominação obtida pelo poder atômico:

É claro que minha história não é uma alegoria do poder atômico, mas de *Poder* (exercido para Dominação). A física nuclear pode ser usada para esse propósito. Mas não precisa ser. Não precisa ser usada de modo algum. Se realmente há qualquer referência contemporânea na minha história é o que para mim parece ser o pressuposto mais difundido de nossa época: que se uma coisa pode ser feita, ela deve ser feita. Isso me parece completamente falso. Os maiores exemplos da ação do espírito e da razão estão na *abnegação*. Quando a senhora diz que o P[oder] A[tômico] está “aqui para ficar”, a senhora me faz recordar que Chesterton dizia que, sempre que ouvia isso, ele sabia que ao que quer que isso se referia a coisa em si logo seria substituída e considerada lamentavelmente ordinária e antiquada. O chamado poder “atômico” é muito maior do que qualquer coisa na qual ele estava pensando (ouvi isso sobre bondes, luz a gás, trens a vapor). Mas certamente está claro que terá que haver alguma “abnegação” em seu uso, uma recusa deliberada, em fazer algumas coisas que é possível de se fazer com ele, ou nada permanecerá! (CARPENTER, 2006, p. 236).

O trecho supracitado demonstra singular importância na composição de pensamento e reflexão de Tolkien sobre sua realidade durante seu tempo. Inicialmente, vale destacar que o autor mesmo admite que sua história (neste caso específico referindo-se a *O Senhor dos Anéis*, mas não fugindo do caráter destinado à composição de seu universo fantástico como um todo) é uma alegoria não ao poder atômico por si só, mas ao conceito de Dominação.

Surge o alerta ao risco de que o poder militarizado de forma tecnocrática em um contexto imperialista pode ofertar à sociedade, fazendo com que “nada permaneça”, subentendendo uma espécie de controle ao desenvolvimento violento e opressor, trazido por Tolkien como “abnegação”. A compreensão de Tolkien sobre o seu tempo e contexto cultural faz com que seu posicionamento não seja baseado na terminologia empregada na época como democrata, pois a humildade e a igualdade enquadrar-se-iam como princípios espirituais corrompíveis à face dos interesses das classes e/ou categorias dotadas de poder (CARPENTER, 2006, p. 236–237), o que faria com que a legalidade e o paradigma democrata, em uma formalização universalista, se apoderassem e se abrissem precedentes para um contexto voltado à escravidão. De certa forma, Tolkien em tal contexto faz, mesmo que, talvez, de forma acidental, uma crítica aos discursos jurídicos legitimadores modernos, aos quais Wolkmer também alude em seus desenvolvimentos teóricos.

3.2. A obra *Os Filhos de Húrin*

A narrativa de *Os Filhos de Húrin* começa descrevendo a genealogia de Hador Cabeça Dourada, líder de uma das três grandes casas dos Homens que saíram do Leste em direção ao Oeste, da qual Húrin, personagem do título da obra, descende. A semente desta árvore familiar ainda não era tão desenvolvida, já que o mundo era jovem, mas complexa: o autor explora seus

galhos até atingir os descendentes de Hador, quais sejam: Húrin e Huor.

O foco, como título da obra deixa claro, será a família de Húrin. A narrativa passa a descrever a esposa de Húrin, Morwen, e seus dois filhos: Túrin, o mais velho dos irmãos, e sua irmã Urwen ou Lalaith. Com esta apresentação genealógica¹³, o autor busca contextualizar a importância, dentro do pano de fundo maior que é a história de *Arda*¹⁴, que Húrin e sua família possuem, dando assim consistência e credibilidade à narrativa.

Para o recorte pretendido neste trabalho e, assim, para sua compreensão plena, é singular a importância das descrições de Morwen e Túrin:

Húrin casou-se com Morwen, filha de Baragund, filho de Bregolas da Casa de Bëor; portanto, ela era parenta próxima de Beren Maneta. Morwen era alta e de cabelos escuros, e graças à luz de seu olhar e à beleza de seu rosto os homens a chamavam Eledhwen, bela como os elfos; porém era de um temperamento um tanto severo, e orgulhosa. As aflições da Casa de Bëor entristeciam-lhe o coração, pois viera a Dor-lómin como exilada de Dorthonion após a ruína da Bragollach (TOLKIEN, 2009, p.36).

Túrin, por sua vez, é descrito após a apresentação de sua irmã menor, conforme segue:

Mas Túrin era menos amado que ela. Tinha os cabelos escuros da mãe, e prometia ser como ela também no temperamento, pois não era alegre e pouco falava, apesar de ter aprendido a falar cedo e também parecer mais velho do que na verdade era. Túrin aos poucos esquecia

¹³ A apresentação, inclusive, segue de perto a estrutura de *A História de Kullervo*, na versão do autor: apresenta-se primeiro a genealogia daqueles que farão parte da história a ser contada, para depois se contar a história.

¹⁴ *Arda*, na mitologia de Tolkien, refere-se ao nome dado ao Mundo durante os “dias antigos”(Primeira Era).

as injustiças e as zombarias, mas sabia ser explosivo e colérico, pois o fogo do pai também ardia dentro dele. Por outro lado, estava sempre disposto à compaixão, e as dores e tristezas dos seres vivos podiam levá-lo às lágrimas; e também nisso era como pai, pois Morwen era tão severa com os demais como consigo própria. Ele amava a mãe, pois o que ela lhe dizia era franco e sincero; quanto ao pai, pouco o via, já que Húrin passava muito tempo longe da casa com o exército de Fingon, que vigiava os limites orientais de Hithlum, e quando voltava, sua fala rápida, cheia de palavras estranhas e gracejos e duplos sentidos, o confundia e o deixava inseguro. Naquele tempo todo o calor do seu coração era dedicado à irmã Lalaith; só que raramente brincava com ela, preferia vigiá-la sem ser visto, observá-la quando ela caminhava na grama ou sob as árvores, quando cantava as canções como os filhos dos Edain faziam muito tempo atrás, quando o idioma dos elfos ainda era recente em seus lábios. (TOLKIEN, 2009, p. 41).

Vale fazer um breve parêntese: Fingon conta como um dos senhores dos imortais elfos, que vieram do outro lado do Grande Oceano, ao Oeste, em busca de reparação contra os malfeitores de Morgoth, o Senhor do Escuro. Os elfos, em dado momento, quando despertaram no mundo, foram em uma grande viagem para o Oeste, em busca da proteção dos grandes poderes da terra (os Valar). Ocorre, porém, que determinados elfos, por diversos motivos, não foram para Aman. Estes outros elfos serão importantes para a obra em pauta, sobretudo, ao presente trabalho (em especial o Rei Élfico Thingol e seu povo).

Importante notar que, enquanto elfos e homens guardam muitas semelhanças em termos de estrutura corporal externa (quatro membros, tronco e cabeça), as diferenças físicas são visíveis, seja pela beleza etérea (magia sutil) que existe nos elfos, seja por sua imortalidade. A imortalidade dos elfos é curiosa, vez que eles não morrem com o passar dos anos, mas podem deixar os círculos do mundo se forem derrubados em batalha ou

se os seus pesares forem tantos que, em virtude disso, desistam da vida. O destino dos elfos é certo: eles vão para os salões do Vala Mandos e lá aguardam até o dia que voltem ao mundo “encarnado”; apenas o Criador, o Único, Eru Ilúvatar, sabe qual o destino dos homens.

A passagem é bem apontada em um diálogo de *Túrin* ainda criança, com *Sador Labadal*, um servo da casa de seu pai, aleijado por um acidente infeliz com um machado enquanto cortava lenha:

E certo dia Túrin lhe perguntou: — Lalaith era mesmo parecida com uma criança élfica, como disse o meu pai? E o que quis dizer quando falou que ela era mais breve?

— Muito parecida — disse Sador—, pois na primeira infância os filhos dos homens e dos elfos se assemelham muito. Mas os filhos dos homens crescem mais depressa, e sua juventude logo passa; é esse nosso destino.

Então Túrin lhe perguntou: — O que é o destino?

— Quanto ao destino dos homens — disse Sador—, deves perguntar a aqueles que são mais sábios que Labadal. Mas, como todos podem ver, logo nos cansamos e morremos; e infelizmente muitos encontram a morte ainda antes. Mas os elfos não se cansam, e não morrem a não ser por um grande ferimento. Eles podem curar-se de feridas e sofrimentos que matariam os homens, e mesmo quando seus corpos estão desfigurados eles voltam, segundo dizem. Conosco não é assim.

(...)

— Sempre foi assim? Ou quem sabe sofremos alguma maldição do Rei perverso, como o Hálito Maligno?

— Não sei. Uma treva estende-se através de nós, e dela vieram poucos relatos. Os pais de nossos pais podem ter tido coisas para contar, mas não as contaram. Até seus nomes estão esquecidos. As montanhas se erguem entre nós e a vida da qual vieram, fugindo de algo que ninguém mais conhece.

(...)

— Não temos mais medo — disse Túrin—, não todos nós. Meu pai não tem medo, e eu não terei; ou pelo menos, como minha mãe, terei medo e não demonstrarei.

Pareceu então a Sador que os olhos de Túrin não eram os de uma criança, e pensou: “O sofrimento serve para afiar uma mente firme.” Mas em voz alta disse: — Filho de Húrin e Morwen, como será teu coração Labadal não pode imaginar; mas de vez em quando mostrarás para alguns o que ele contém.

Então Túrin disse: — Talvez seja melhor não dizer o que se quer caso não se possa tê-lo. Mas o que eu gostaria, Labadal, era de ser um dos eldar. Então Lalaith poderia voltar e eu ainda estaria aqui, mesmo que ela demorasse. Partirei como soldado de um rei élfico assim que for capaz, assim como tu, Labadal.

— Poderás aprender muito com eles — disse Sador, e suspirou. — São gente bela e maravilhosa, e possuem poder sobre o coração dos homens. E no entanto às vezes penso que poderia ter sido melhor se jamais os tivéssemos encontrado, e sim trilhado caminhos mais humildes. Pois eles já são antigos em conhecimento, e são altivos e resistentes. Nosso brilho enfraquece diante de sua luz, ou então consumimos nossa chama de forma muito rápida, e o peso de nosso destino recai com mais força sobre nós. (TOLKIEN, 2009, p. 45).

Feita esta breve digressão, retorna-se à trama: Húrin e Huor são convocados para se unirem às hostes dos senhores dos elfos, pois era chegada a hora dos Reinos Élficos avançarem suas hostes contra Morgoth, que outrora fora o mais poderoso dos Valar, para assim derrotá-lo em caráter definitivo. Pouco antes, contudo, Lalaith falecera em decorrência do “Hálito Maligno” produzido pelo Inimigo.

Sabendo da possibilidade de que a batalha poderia acabar em tragédia, Húrin pede a Morwen que esta não se demore caso ele não volte para suas terras, instando Morwen a ir para

Doriath, o reino élfico governado por Thingol, pai de Lúthien¹⁵. O pior acontece e os Senhores Élficos, por traição dos homens orientais, são derrotados.

Visando permitir que Turgon volte ao seu reino escondido (Gondolin¹⁶), pelo amor que dedicavam ao seu senhor e para que o Inimigo não pudesse descobrir Gondolin, Húrin e Huor ficam para trás. Neste infeliz dia Huor caiu e Húrin foi aprisionado.

Em angustiante cena de tortura, Morgoth amaldiçoa Húrin, para que este, sentado no trono escuro, veja tudo com os olhos de Morgoth e ouça tudo conforme a vontade do Senhor Escuro. Húrin é forçado a ver seus filhos viverem vidas repletas de mágoa, desconfiança, orgulho, teimosia, dor e traição, já que Morwen carregava outra filha de Húrin nesse tempo.

Parte dos Orientais traidores agora se instalara nas terras de Húrin, em Dór-lómin, e Morwen envia seu filho, em segredo, para ser criado no reino élfico de Doriath, do Rei Thingol. A decisão, contudo, demorou a ser tomada. Ela mesma não vai a Doriath: já era quase tempo de Nienor, a irmã mais nova de Túrin, nascer.

Túrin, portanto, é criado como filho adotivo de Thingol, o rei élfico, até que, já adulto e um destemido guerreiro, após uma injusta provocação de Saeros, um dos conselheiros do rei Thingol, Saeros morre e Túrin passa a ser visto como responsável direto por isso.

¹⁵Lúthien Tinúviel é uma personagem elfa do universo mitológico em descrição, e protagoniza, conjuntamente com Beren (um homem), o conto de Beren e Lúthien.

¹⁶Gondolin é um reino élfico oculto, o qual o Inimigo ainda não foi capaz de descobrir a localização. Muito importante para a construção das narrativas da obra de J.R.R. Tolkien, Gondolin e sua épica queda são o primeiro relato do mundo antigo escrito por Tolkien por volta de 1914, o qual é acompanhado por outras duas narrativas cuja urdidura está intimamente relacionada: “Beren e Lúthien” e, ainda, “Os Filhos de Húrin”. Ao publicar sua obra mais famosa, o Senhor dos Anéis, Tolkien conseguiu finalmente que o cenário da obra de sua vida (*O Silmarillion*, o qual não lhe possível publicar enquanto vivo) fosse oficialmente apresentado ao público. *O Silmarillion* é o relato que abarca toda a cosmogonia desse relato mítico, de forma condensada, enquanto os três contos do mundo antigo são detalhados e refinados de forma ímpar; destes, apenas “Os Filhos de Húrin” existe de forma completa, graças a minucioso trabalho de Christopher Tolkien.

A passagem é significativa para o presente trabalho, haja vista que é justamente dessa situação que, em vista de um julgamento que, para ele, seria injusto, Túrin e seu orgulho optam pelo autoexílio e deixam Doriath para sempre.

Após exílio, Túrin se une a um bando de proscritos e, em pouco tempo, se torna seu líder. Em Doriath descobre-se que Túrin fora injustamente provocado e que a morte de Saeros fora acidental, que Túrin reagira em defesa própria e da honra de sua amada mãe. Desta forma, os elfos buscam Túrin, pois querem lhe dar o perdão real.

Após uma longa busca, finalmente Belego encontra Túrin. Porém, a maldição de Morgoth toma forma e Túrin, em um delírio estimulado por uma insanidade momentânea, sem saber, mata seu melhor amigo que apenas tentava libertá-lo do cativeiro dos orques.

Ao tomar consciência, Túrin entra em estado de choque e, guiado por Gwindor, um elfo fugitivo das masmorras do Inimigo, vai parar em outro reino élfico, Nargothrond. Lá, Finduilas, filha do rei de Nargothrond, se apaixona por Túrin e, desta forma, seu destino passa a ser também governado pela maldição que Túrin carrega.

Importante notar, neste ponto, que após o autoexílio de Doriath, todas as vezes que Túrin se estabelece em um novo lugar ou alguma mudança em sua condição pessoal toma lugar em sua vida, ele adota um nome diferente. Assim, a exceção de Gwindor, ninguém mais sabe quem realmente é o recém-chegado Túrin.

As ações e orgulho de Túrin, contudo, chamam a atenção de Morgoth que, por meio de seu dragão Glaurung, devasta o reino élfico de Nargothrond, inclusive Finduilas. Mais uma vez Túrin vai para o ermo e se estabelece na floresta de Brethil. Antes de chegar a Brethil, contudo, descobre o destino de sua mãe: Morwen partira para Doriath, acompanhada de sua filha Nienor. O orgulho, porém, impede Túrin de voltar.

Em Doriath, Morwen fica sabendo da possibilidade de Túrin estar em Nargothrond, onde chega logo após o assalto de

Glaurung, que enfeitiça Nienor, que deixa de saber quem é, e Morwen passa a vagar pelos ermos procurando seus filhos perdidos.

Nienor é encontrada por Túrin em Brethil e, não sabendo que são irmãos, se apaixonam e casam, momento em que desfrutam de uma felicidade fugaz, pois a maldição desperta novamente e, pelos feitos heroicos de Túrin, ele é reconhecido. Glaurung vai a Brethil para dar fim à existência de Túrin; este mata Glaurung, mas cai inconsciente.

O feitiço do dragão se rompe e Nienor descobre que Túrin é seu irmão. Horrorizada, ela dá fim a sua própria vida. Túrin descobre a verdade sobre sua esposa e sobre seu suicídio; vai ao local do pulo de Nienor para a morte e lá implora a Gurthang, a espada que antes pertencera a Beleg, que ela tire sua vida, o que ela aceita de bom grado.

Satisfeito com o resultado dos infortúnios vividos pelos filhos de Húrin, Morgoth libera este do cativeiro. Sem rumo, ele perambula pelas terras e encontra sua esposa, Morwen, junto à lápide de seus filhos, justo a tempo de ela falecer em seus braços.

4. Os Filhos de Húrin e a metáfora pluralista

O tema na presente sessão do ensaio enquadra-se como verdadeiro desnivelamento da proposta: demonstrar, na obra literária elegida, a metáfora que o momento do autoexílio de TúrinTurambar expressa —sendo esta a consciência coletiva de um novo sujeito histórico no paradigma de um pluralismo jurídico comunitário-participativo.

Para desenvolver o pensamento, porém, faz-se necessário dividir a argumentação em dois pontos chave, pois, afinal, quando se trata de literatura, trata-se de uma “transfiguração do real” recriada “através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas”(COUTINHO, 1978, p. 9–10).Portanto, a argumentação se dará nos dois

momentos seguintes: *visão e crítica com base em J.R.R. Tolkien e análise literária sobre Os Filhos de Húrin*.

4.1. Visão e crítica com base em J.R.R. Tolkien

O autor J.R.R. Tolkien, em sua vivência, ficou reconhecido por ter realizado, além de obras de literatura fantástica que renovaram o gênero literário, críticas estruturadas e complexas sobre alegorias em suas obras e trabalhos acadêmicos. A presente investigação no trabalho, portanto, destinar-se-á a mapear e contextualizar a visão crítica por meio da ótica do autor, desde sua vivência social real até os elementos que passaram a ser reproduzidos na obra, concebendo, assim, o que Tolkien concebe como Verdade¹⁷.

Antes de desenvolver o pensamento, porém, cabem alguns esclarecimentos acerca do autor. Inicialmente, aludindo ao trabalho de Bradley J. Birzer, estudioso do autor, deve-se ter como claro que Tolkien, acima de tudo, era um católico fervoroso e praticante, fazendo com que boa parte de seus escritos e estudos tivessem, mesmo que indiretamente, uma conexão com os dogmas cristãos, acreditando “na subsidiariedade — sendo o princípio de que o poder deveria residir no nível mais imediato possível” (BIRZER, 2018, p. n.p.).

Como cristão, também, há o consenso, pelos estudos de cartas e ditos de pessoas próximas ao autor, que Tolkien foi um *conservador imaginativo* (BIRZER, 2018, p. n.p.). Isso indica que Tolkien possuía seus valores atrelados a questões essencialmente dogmáticas em sua crença religiosa, mas não deixava de possuir um senso crítico-imaginativo acerca da realidade — que, inclusive, foi transportado para suas obras.

¹⁷ “Um ponto muito importante [...] para toda análise da obra de Tolkien, é esse particular conceito de Verdade, com V maiúsculo mesmo. Ao relacionar história (como vida real) e alegoria (como ficção), ele chama o espaço de intersecção entre as duas (quando a vida real se torna uma alegoria de si mesma) de Verdade. Para ele, neste espaço as coisas são como devem ser” (CRISTELLI, 2013, p. 156).

Dentre outras coisas, também, Tolkien se autoidentificava como um anarquista, em certa medida, sem ser um anarco-capitalista e nem um anarco-socialista, mas sim um eterno desconfiado e crítico ao Estado e governo.

Tolkien referred to himself in his letters as an anarchist of the non-violent variety. Almost certainly, Tolkien's anarchism is neither the modern anarcho-capitalism of a Murray Rothbard nor the anarcho-socialism of the Chicago Haymarket rioters. Given his writings on the Shire, in particular, Tolkien almost certainly meant this in the sense that he was a Catholic and, therefore, that he believed in subsidiarity — that is the principle that power should reside at the most immediate level possible (BIRZER, 2018, p. n.p.).

Assim, outras consequências em essência atreladas ao posicionamento político-ideológico de Tolkien mostram-se como certos: Tolkien desprezava o racismo e o tribalismo, o imperialismo, a corrupção dos governos estatais e, principalmente, a tecnologia (BIRZER, 2018, p. n.p.). Ou seja, por mais que Tolkien possa ser identificado como conservador imaginativo, seu posicionamento ideológico enquadra-o paradoxalmente na base do pluralismo emancipatório, dado que o pluralismo conservador expressa a continuidade da base da dominação que o autor tanto critica e que faz com que suas ambições relativas ao comunitarismo não sobrevivam.

Tolkien, enquanto britânico — o que tão orgulhosamente é afirmado repetitivamente pelo autor em suas cartas, enfatizando seu sotaque de Oxford — vive um momento de advento tecnológico que faz com que sua aversão às máquinas, em especial, seja muito intensificada. Assim sendo, “Tolkien constrói diversos elementos que dialogam com seu contexto, suas experiências de vida e as mudanças sociais pelas quais passa a Inglaterra naquele momento” (CRISTELLI, 2013, p. 153), sendo evidenciados enquanto o autor concebe a escrita de *O Senhor dos*

Anéis (TOLKIEN, 2013, p. n.p.), iniciando a escrita em 1937 e desenvolvendo-a nos anos seguintes, passando, inclusive, pelos conturbados anos 1943 e 1944, quando Tolkien “estabelece uma relação nova com sua obra e com as mensagens que julga importante divulgar, pois sua relação com o mundo estava mudando” (CRISTELLI, 2013, p. 155).

É pelos contos de fadas, porém, que Tolkien, em 1947, estabelece e delimita o conceito genérico (contos de fadas) ao ponto de que se evidencie seu poder, concluindo, mais a frente, que “este tipo de literatura deve ser encarado como um reflexo do mundo em que vivemos, mas de forma ideal” (CRISTELLI, 2013, p. 157). Assim, Tolkien busca, com a boa construção dos detalhes, de forma bem amarrada e verossímil, retratar a realidade ficcional como reflexo da realidade existencial, de forma que o leitor possa se aproximar deste *Mundo Secundário*, em uma forma de *encantamento* — assim sendo, também, uma caracterização da Arte, por si mesma. Ou seja, o “encantamento produz um Mundo Secundário, no qual criador e espectador podem adentrar, para satisfazer seus sentidos enquanto estão dentro dele; mas em seu âmago, seu desejo e propósito são artísticos” (CARPENTER *apud* CRISTELLI, 2013, p. 158).

De uma forma indireta e reflexiva, Tolkien acreditava, então, “que existia alguma coisa que não era vista ou percebida da forma como deveria ser em seu contexto e que, por meio da arte, esta Verdade poderia ser atingida” (CARPENTER *apud* CRISTELLI, 2013, p. 158). Portanto, para Tolkien, a arte, por meio dos contos de fadas, possuía uma missão delimitada entre o mundo (real e secundário) com os leitores.¹⁸

Essa missão passa a ser empregada nas obras literárias do autor na forma de alegorias, que se evidenciam vezes por seu caráter crítico em essência eschachada na própria obra, e vezes por

¹⁸ Válido de nota elucidar que a afirmação da Verdade do âmago artístico não se refere a um relativismo absoluto, muito menos a um pluralismo absoluto e indeterminado, mas, sim, à manifestação das particularidades muitas vezes inatingíveis por meios exorbitantemente racionais e já universalizados que trazem constantemente a ameaça imperialista de dominação.

análises de suas cartas. Nas metáforas e observações trazidas nas alegorias, destacam-se, dentre outros elementos, a crítica ao autoritarismo governamental, ao racismo (e tribalismo) e, principalmente, à tecnologia. Porém, ao analisar todos os elementos citados, conclui-se que haja um ponto de convergência, sendo este a Modernidade e suas faces, conforme pode-se observar em uma de suas cartas:

Bem, a primeira Guerra das Máquinas parece estar aproximando-se de seu inconcluso capítulo final — deixando, que tristeza, todos mais pobres, muito enlutados ou mutilados, milhões mortos e apenas uma coisa triunfante: as Máquinas. Como os servos das Máquinas estão se tornando uma classe privilegiada, as Máquinas serão imensamente mais poderosas. Qual o próximo passo deles? (CARPENTER *apud* CRISTELLI, 2013, p. 159).

Tolkien, então, ao traçar sua crítica ferrenha à tecnologia, se utiliza de um termo bastante pertinente para sua época: Máquinas (aqui também com “M” maiúsculo, impondo antagonismo ao termo). Cristelli, analisando o trecho supracitado da carta de Tolkien, afirma que “na narrativa de Tolkien, podemos separar duas vertentes claramente críticas com relação à tecnologia ou à máquina” (CRISTELLI, 2013, p. 160).

A primeira é a de que os personagens que representam o Bem não utilizam quase nenhuma magia ou mecanização, enquanto os personagens do eixo do Mal produzem uma grande “fábrica” [...] e se utilizam da mecanização para produzirem armas e armaduras em massa, queimando florestas inteiras. Contra isso, a própria natureza [...] se encarrega de responder, levantando-se e destruindo a indústria nascente por completo (CRISTELLI, 2013, p. 160).

Esta primeira vertente, então, demonstra a aproximação de conceitos para demonstrar nas alegorias da obra a crítica de Tolkien: o Mal é aquele que usa a tecnologia ou a mecanização para alastrar sua maldade; o Bem é aquele que não utiliza a mecanização ou a evita¹⁹.

A segunda, e mais complexa, é a forma como a representação da tecnologia na vida do autor invade sua criação literária, e vice-versa. Na narrativa de OSdA²⁰, a tecnologia, ou maquinário, utilizando as palavras de Tolkien, vai ser representada, indiretamente, pela magia e seus efeitos nos homens e na sociedade de modo geral (CRISTELLI, 2013, p. 160).

Pode-se perceber, portanto, que Tolkien utilizava como analogia a magia, em si, para reproduzir a crítica à tecnologia. Analisando a fundo e concebendo o momento histórico que Tolkien se encontrava na época de produção de suas obras em concomitância com suas cartas, pode-se aferir que “a magia traz à tona a vontade de poder que a tecnologia diz proporcionar no mundo atual” (CRISTELLI, 2013, p. 160). Portanto, em suas alegorias, a luta pelo poder “seria a luta para dominar a magia” o que, no contexto da realidade do autor, seria dominar “o maquinário de guerra, que proporciona feitos inimagináveis” (CRISTELLI, 2013, p. 161).

¹⁹ “O Inimigo, ou aqueles que se tornaram como ele, dedicam-se ao “maquinário” —com efeitos destrutivos e malignos —porque os “mágicos”, que ficaram preocupados mormente em usar a *magia*—independentemente de qualquer consideração filosófica sobre como ela funcionaria —é a imediação: velocidade, redução de trabalho e redução também a um mínimo (ou ponto de convergência) do intervalo entre a idéia ou desejo e o resultado ou efeito. Mas a *magia* pode não ser fácil de se obter e, de qualquer maneira, se você tem o controle de trabalho escravo abundante ou maquinário (com freqüência apenas a mesma coisa, oculta), pode ser tão rápido ou rápido o suficiente para derrubar montanhas, devastar florestas ou construir pirâmides por tais meios. Surge então, é claro, outro fator, moral ou patológico: os tiranos perdem de vista objetivos, tornam-se cruéis e gostam de esmagar, ferir e macular como tais. [...] De qualquer modo, uma diferença no uso da “magia” nesta história é que ela não é obtida pelo “saber” ou por feitiços, mas que é um poder inerente não-possuído ou alcançável pelos Homens como tais” (CARPENTER, 2006, p. 193).

²⁰O *Senhor dos Anéis*.

Esse contexto da crítica à tecnologia, por si só, já reproduz outra crítica que Tolkien reproduz tanto em sua obra quanto à realidade, que seria a crítica ao autoritarismo governamental, nesse sentido representado pelos elementos de propaganda de Estado, em que o Primeiro Ministro da época, Winston Churchill, representava a tecnologia britânica de guerra de “forma enaltecida, elevando a tecnologia ao status de salvadora” (CRISTELLI, 2013, p. 161).

A inconformidade de Tolkien, portanto, com a mecanização e difusão desenfreada da tecnologia nos moldes modernos, foi sentida e reproduzida por outros autores da época, compreendendo que a tecnologia se inseria e atingia a dinâmica social de vários países do Ocidente. Assim, Tolkien e outros autores que dividiam tal inconformidade “buscavam entender como as máquinas recebiam tanta atenção e aceitação da sociedade, que fechava os olhos para os desígnios catastróficos que esta trazia dentro de si” (CRISTELLI, 2013, p. 162).

Por motivos semelhantes é que Tolkien passa a apoiar movimentos como o ludista²¹, constituindo uma lógica de resistência, pois deve-se ter por base que “seus adeptos não quebravam as máquinas somente como forma de protesto, ou como forma de produzir danos ao capitalista, mas também porque as odiavam em si mesmas, junto com as suas construções racionais” (CRISTELLI, 2013, p. 164).

A aversão de Tolkien pelas máquinas passa a se tornar um ódio contra a razão que as concebe e as insere na sociedade, não se desvirtuando das estruturas de poder e controle que as possui e desencadeia — força de industrialização e controle dos meios de produção capitalista. Em suas obras, isto é observado ao passo que os Homens — mortais e jovens — evidenciam-se como categoria especialmente inferior aos elfos — imortais e primogênitos de Eru Ilúvatar (Deus absoluto da mitologia

²¹ “O movimento ludista se deu no início do século XIX, tem seu nome formado a partir de seu precursor, Ned Ludd, e se baseava em quebrar máquinas nas fábricas, máquinas que haviam tirado seus empregos”. Vide: CRISTELLI, 2013, p. 163.

tolkieniana) — no mundo fantástico em que vivem, não possuindo qualquer apreço ou talento que os aproxime da magia, mas os façam subalternos e, em certo modo, escravos dela, pois ela “não é obtida pelo ‘saber’ ou por feitiços, mas é um poder inerente não-possuído ou alcançável pelos Homens como tais”(CARPENTER *apud* CRISTELLI, 2013, p. 159).

Com base na racionalização que supre e alavanca a cultura dominante capitalista a ápices sociais modernos, compreendem-se vícios da Modernidade que auxiliam nesse desenvolvimento, sendo o positivismo jurídico e, mais especificamente, a legalidade (ou legalismo formal).

A compreensão do sistema capitalista passa necessariamente pelo entendimento do desenvolvimento da legalidade, tendo em vista que o campo normativo, historicamente, vem sendo constituído com o intuito de atender os interesses dominantes que em detrimento das demandas sociais, impõem uma agenda totalmente avessa a coletividade. (AMARAL, 2015, p. 1).

Ainda que, indiretamente, Tolkien trate do papel da coletividade²², é possível fazer uma aproximação de sua obra com o pluralismo. Isso porque o pluralismo trata de uma via apta para buscar suprir a racionalização do direito posto e, conseqüentemente, democratizar a produção normativa, tratando de observar os interesses coletivos em seu sentido mais amplo, de modo que sejam colocados como prioridade no contexto social (AMARAL, 2015, p. 2).

Forma-se uma crítica à razão que concebe a “invasão” tecnológica na modernidade, observando os interesses coletivos e sociais que foram dilacerados com o racionalismo moderno e, ainda, aludindo à organização jurídica medieval, que, por sua vez,

²²Vide: MARTÍNEZ, Alejandro Rosillo. *Representación del poder y la ética en el señor de los anillos*. In: La Ciencia en el cine: Discursos, representaciones e imaginários. 2ª edição. Centro de Estudios Sociales y Jurídicos Mispat —SEP-UNICACH, Aguascalientes-San Cristóbal de Las Casas, 2013, p. 17-46.

era pluralista — e Tolkien, enquanto medievalista, recorria constantemente a seus estudos históricos e mitológicos medievais, reproduzindo-os alegoricamente em suas obras, por se tratarem de uma mitologia puramente medieval.

4.2. Análise literária sobre *Os Filhos de Húrin*

Passa-se a observar, por fim, como Tolkien constrói a cena que culmina no autoexílio de *Túrin*, sendo o fator chave desta análise. Assim sendo, a análise realizará um delineamento perpendicular entre a própria narrativa, com a análise científica acerca da analogia literária (desde o contexto da crítica do autor até o contexto artístico retratado alegoricamente). Assim, a proposta pode ser analisada adequadamente, por transpassar todos os pontos de convergência (ou todos os possíveis em vista da amplitude do presente trabalho) da produção artística.

Conforme narrado anteriormente, *Túrin* pratica o autoexílio motivado por um incidente desencadeado de uma desinteligência havida entre ele e um elfo chamado *Saeros*, que acarreta na morte do elfo que o ofendera. Para chegar à ofensa perpetrada, Tolkien demonstra singular interesse em contextualizar os antecedentes da agressão.

A personagem passa boa parte de sua vida defendendo as fronteiras de Doriath dos asseclas de Morgoth. Em virtude dessa vida marcial, pouco tempo (e até interesse) tem *Túrin* em dedicar à aparência:

Assim passaram-se três anos, e nessa época *Túrin* pouco ia aos salões de Thingol. Já não se preocupava mais com a aparência ou os trajes, e seus cabelos eram desgrehados, sua cota de malha estava coberta com um manto cinzento manchado pelas intempéries. (TOLKIEN, 2009, p. 92).

Observe-se que Túrin é um humano. Ele é mortal, cujo destino é desconhecido de todos. Tal desprezo pelos Homens (como um todo) é uma marca da personalidade de Saeros:

Mas havia em Doriath alguém que invejava essa condição, o que se intensificava à medida que Túrin se aproximava da idade adulta: Saeros era seu nome. Era orgulhoso e tratava com arrogância os que julgava ser de menor condição e valor que ele. (...) olhava de soslaio para Túrin e todos os seus atos, falando mal deles quando podia; porém suas palavras eram astuciosas e sua malícia era velada. Quando se encontrava com Túrin a sós, falava-lhe com arrogância e mostrava seu desprezo às claras; Túrin cansou-se dele, mas por muito tempo respondeu com silêncio às palavras, pois Saeros era ilustre para o povo de Doriath, além de conselheiro do Rei. Mas o silêncio de Túrin desagradava a Saeros tanto quanto suas palavras. (TOLKIEN, 2009, p. 88).

Ocorre que quando Túrin volta a Doriath acaba por se sentar no local comumente usado por Saeros, que vê isso como uma ofensa direta e pessoal e começa a agir de forma irônica, desprezando Túrin publicamente (TOLKIEN, 2009, p.93).

Túrin é saraivado por perguntas astuciosas de Saeros e, assim, sente o peso do dos anos longe de sua terra natal; o escárnio na voz do elfo é visível. Sua mente, dentre outros, se volta à sua vida em Dor-lómin e a sua amada mãe. Sua cara e expressão enfurecem Saeros, que explode em agressividade contra Túrin, o que é percebido pelos demais elfos presentes.

Saeros profere palavras agressivas contra Túrin e sua gente: “Se os Homens de Hithlum são tão selvagens e desgrenhados, de que espécie serão as mulheres daquela terra? Correm como corças, trazendo sobre o corpo apenas seus cabelos?” (TOLKIEN, 2009, p. 94). A narrativa atribui um caráter de vilania direta ao elfo, o que, por sua vez, demonstra que o autor deve reprovar formas de discriminação e intolerância.

Por consequência da crueldade envolta nas palavras do elfo, Túrin, enfurecido, arremessa uma taça em Saeros, ferindo-o. Instintivamente, em decorrência dos anos em constante batalha, Túrin saca sua espada, mas é impedido de avançar em seu oponente pelo elfo chamado Mablung. Ensandecido pela ofensa, Saeros dispara:

— Por quanto tempo vamos abrigar este Selvagem da Floresta? (...) Os estatutos do Rei são severos com quem fere seus vassalos no salão; e para os que aqui sacam armas o banimento é o destino mais brando. Fora do salão eu poderia responder-te, Selvagem da Floresta! (...)
— Se o filhote tem uma queixa, ele que a leve ao julgamento do Rei — respondeu Saeros. — Mas sacar uma espada aqui é um ato que não pode ser desculpado por nenhuma causa. Fora do salão, se o Selvagem da Floresta sacar arma para mim, hei de matá-lo. (TOLKIEN, 2009, p.p. 94–95).

Ao ver o sangue de Saeros, o ânimo de Túrin se acalma e ele deixa o salão. No dia seguinte, ao decidir sair de Doriath, o homem é apossado por Saeros, que aparece armado. Instintivamente, Túrin se defende, voltando-se para o agressor e bradando: “— Morwen! — exclamou. Agora o que zombou de ti há de pagar por seu escárnio!” (TOLKIEN, 2009, p. 95).

Desenrola-se um combate entre os dois, o Homem sendo superior no manejo das armas, fere e desarma o elfo. Túrin diz: “Saeros — disse —, há uma longa corrida diante de ti, e as roupas te atrapalharão; o cabelo tem de bastar.” (TOLKIEN, 2009, p. 96), devolvendo o insulto desferido contra sua mãe. Saeros corre por sua vida e, em meio a gritos desesperados que atraem outros elfos que nada sabiam do ataque prévio a Túrin, tenta saltar a profunda fenda do rio Esgalduin, mas não consegue e cai para a morte. Conclui a cena:

Tolo infeliz! Daqui o teria deixado caminhar de volta a Menegroth. Agora ele me impôs uma culpa imerecida.

(...) Então, depois de um silêncio, Mablung disse com gravidade: — Ai de nós! Agora volta conosco Túrin, pois o Rei precisa julgar esses feitos.

Túrin, por sua vez, disse: — Se o Rei fosse justo, ia julgar-me inocente. Mas este não foi um dos seus conselheiros? **Por que um rei justo escolheria como amigo um coração cheio de maldade? Eu renuncio à sua lei e ao seu julgamento.**

— Tuas palavras são carregadas de orgulho — falou Mablung, apesar de sentir pena do jovem. — Cria juízo! Não hás de te tornar um renegado. Peço-te que voltes comigo, como amigo que és. E há outras testemunhas. Quando o Rei souber da verdade, poderás ter esperança de perdão.

Mas Túrin estava farto dos salões élficos, e temia ser mantido prisioneiro. Disse a Mablung: — Rejeito teu pedido. Não buscarei o perdão do Rei Thingol por nada; e agora irei aonde seu julgamento não possa encontrar-me. Tende apenas duas escolhas: deixar-me ir em liberdade ou matar-me, **se isso convier à vossa lei.** Pois sois muito poucos para me prenderem vivo.

Viram no fogo de seus olhos que dissera a verdade, e deixaram-no passar. — Uma morte basta — disse Mablung.

— **Não a quis, mas não a lamento** — falou Túrin. — Que Mandos o julgue com justiça; e, se algum dia ele retornar às terras dos vivos, que demonstre ser mais sábio. Adeus!

— Vai em liberdade! — disse Mablung — Pois esse é teu desejo. Dizer *bem* seria em vão, já que vais deste modo. Uma sombra paira sobre ti. Quando nos encontrarmos de novo, que ela não esteja mais escura.

A isso Túrin não deu resposta, mas deixou-os e afastou-se depressa, a sós, indo ninguém sabe aonde.

Conta-se que, quando Túrin não voltou aos confins setentrionais de Doriath, e não foi possível obter notícias dele, o próprio Beleg Arcoforte veio a Menegroth em sua procura, e com um peso no coração ficou sabendo dos feitos e da fuga de Túrin. Logo depois Thingol e Melian voltaram a seus salões, pois o verão chegava ao fim;

quando o Rei ouviu o relato do que acontecera, disse: — Esse é um assunto penoso, que preciso escutar por inteiro. Apesar de meu conselheiro Saeros estar morto e de meu filho de criação Túrin ter fugido, amanhã ocuparei a cadeira do julgamento e ouvirei tudo outra vez, na devida ordem, antes de pronunciar minha sentença.

(TOLKIEN, 2009, p.p. 97–99, grifo nosso).

Por fim, o julgamento ocorreu de qualquer forma, sem a presença do réu, obviamente. No julgamento, Beleg apresenta a prova da inocência de Túrin, demonstrando que o acontecimento fora, em verdade, uma reação à injusta provocação e violência promovida por Saeros, vez que Túrin tencionava deixar Doriath, o que efetivamente estava fazendo quando é atacado pelo elfo.

O ponto chave da narrativa, portanto, é justamente o momento em que Túrin pratica o autoexílio e nega a sanção legal local, pois demonstra um elemento de notável importância acerca do personagem: desperta uma consciência crítica coletiva sobre Túrin, o que o faz entender que, enquanto sujeito de determinada sociedade, não apenas ele está sujeito à realidade e contexto em que se insere, como também sujeita e faz a realidade e o contexto se adequarem a si.

Túrin, então, por entender que a lei de Doriath não lhe empregaria um julgamento justo, vez que contaminada por falta de informações, e por ser uma expressão do processo de exclusão histórica que sua raça (Homem) vive em detrimento do privilégio e superioridade assumida pelos elfos na Terra-média (“Por que um rei justo escolheria como amigo um coração cheio de maldade?”), o receio de Túrin se encontra no entendimento de que o conselheiro do rei, por ser perverso e intolerante com sua raça, expressaria e contaminaria o rei com a mesma perversidade e intolerância, fazendo com que seu julgamento fosse injusto.

A lógica assumida por Túrin demonstra as primeiras conexões com o paradigma jurídico em pauta: (i) a norma (lei) não é a única Fonte de Direito, mas a sociedade, em sua

consciência coletiva de sujeitos acerca de determinadas particularidades também o é, com maior participação e relevância; e (ii) a exclusividade da produção da razão e consciência jurídica não paira em uma estatalidade institucionalizada, a sociedade também possui participação direta — no caso da obra, Túrin metaforiza o papel da sociedade²³, sociedade esta que desconstrói os padrões políticos e jurídicos modernos.

Túrin, porém, não apenas transcende a compreensão acerca da lógica falha do tecnicismo político/jurídico que paira no julgamento que a ele seria imposto, ele, também, por entender que também sujeita a sociedade ao seu redor, comete o autoexílio como uma forma alternativa de sanção, o que demonstra sua elevação consciente.

Tolkien critica a modernidade de forma incisiva em sua vida, o que se reproduz em suas obras: a obra mais famosa de Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, critica justamente a modernidade e a tecnologia (Máquina)²⁴; por outro lado, em “Os Filhos de Húrin”, além de criticar alegoricamente a modernidade, Tolkien apresenta uma desconstrução da modernidade, o que se evidencia no protagonista Túrin, pois, como evidencia Verlyn Flieger, Túrin é personagem que pode ser visto sob a ótica da modernidade e a crítica que Tolkien faz a ela no bojo de sua obra:

A popularidade desse personagem [Kullervo] e sua atratividade para os artistas sugerem que ele possa ser visto como uma espécie de personificação folclórica da violência e da perturbada irracionalidade da era moderna, igualmente inquieta. Não é preciso grande esforço de imaginação para enxergar o Túrin Turambar de Tolkien, produto da mesma era devastada pela guerra, à mesma luz e como a mesma espécie de herói. (TOLKIEN, 2016, p. XVIII).

²³ Tal ponto elucida também a crítica de Tolkien ao Estado, uma vez que este se assume como anarquista.

²⁴ Razão pela qual Cristelli se preocupa em caracterizar o *Senhor dos Anéis* como uma obra moderna (CRISTELLI, 2013, posição 817).

Importante observar a mudança que a modernidade traz ao conceito de herói. Este não é mais o nobre cavaleiro das novelas de cavalaria, cujo código de honra restrito era seu grande norte e desrespeitá-lo lhe traria grande desonra, tal como nas histórias do ciclo arturiano de Gawain²⁵. O herói moderno, ao contrário, em que pese possuir muitos aspectos positivos (e para ser herói, a maior parte de seu espectro é de características positivas), também possui tons negativos em sua composição:

Na modernidade, o conceito de herói muda, não pode ser aquele herói dos gêneros antigos, pois deve conter traços positivos e negativos, ao mesmo tempo evidenciados na trama (...) o herói da modernidade é aquele que tenta resistir a ela e, por isso, se enfraquece e procura a morte como local seguro e de descanso. Desta forma, existe uma valorização da morte, do suicídio como única forma de protesto, pois só assim o ser deixa de ser produtivo e, por consequência, afeta o sistema todo. Segundo o próprio Benjamin: “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica”. Ou seja, o herói já não pode ser um personagem que age como as pessoas deveriam agir, ele não é mais o exemplo a ser seguido, mas sim o ser da modernidade, como ele efetivamente age. Dentro desta nova forma de representação, a morte e o suicídio ganham status de ações heróicas, pois representam a redenção final de todo ser vivo” (CRISTELLI, 2013, posições 1390 até 1409).

Assim, *Túrin* é o herói que vem da tradição de *Kullervo*, traduzido por Tolkien para os tempos modernos, quiçá plasmado nos heróis da tradição grega clássica, a qual Tolkien também estudara em sua juventude acadêmica: o suicídio final dos filhos de *Húrin* é forma que eles encontram para se redimirem de seus atos,

²⁵ Releva destacar que J.R.R. Tolkien produziu, junto com E. V. Gordon, uma tradução de *Sir Gawain and the Green Knight*, ou Sir Gawain e o Cavaleiro Verde.

em especial Túrin. O suicídio, pela perspectiva do heroísmo clássico, enquanto ato desonroso e covarde, desconstrói a essência de Túrin, assim como sua revolta contra o ordenamento legal de Doriath o faz. Porém, Tolkien não se contenta com uma divisão maniqueísta acerca de bem e mal, fazendo com que cada ato do herói, por mais que revestidos de significação, sejam atos críticos em sua essência justamente por terem um aprofundamento contextualizado.

O escopo magno do presente trabalho, contudo, paira na hipótese da aproximação dos atos de Túrin Turambar, em especial o momento exato de seu autoexílio, com o paradigma jurídico do pluralismo jurídico comunitário-participativo. Vale aqui dizer: a aproximação não será objetiva, uma vez que o paradigma teórico em pauta nem sequer existia enquanto Tolkien era vivo. O que se busca é apresentar como o declínio paradigmático da razão consolidada na modernidade originou pensamentos similares tanto em Tolkien quanto em Wolkmer ao ponto de que suas críticas — artísticas ou teóricas — transcendam o tempo e se juntem em uma interdisciplinaridade humana, democrática e didática.

Valem dois pequenos apontamentos para fazer uma conexão entre os dois objetos: (i) a democracia se apresenta como paradigma que busca dar poderes à sociedade; (ii) o constitucionalismo se apresenta como paradigma que busca limitar os poderes da sociedade. Um sem o outro não existe, pois a liberdade absoluta pregada pela democracia pura equivale ao controle absoluto pregado pelo constitucionalismo ilimitado e indeterminado. Portanto, um contexto humanizado e democrático em sua essência pressupõe um equilíbrio pleno entre os dois mecanismos debatidos. Tal lógica se repete tanto no que Wolkmer contextualiza em seus estudos quanto o que Tolkien reproduz em sua obra: a pluralidade organizacional e existencial necessita de mecanismos de controle (Direito), mas não ao ponto de freá-la, agredi-la e oprimi-la.

Assim, Wolkmer entende que a lógica monista se arruína e deve dar lugar ao pluralismo — em especial, com a participação comunitária ativa na consolidação, criação, manifestação, exploração e crítica do contexto jurídico/político —, pressupondo o mesmo que Tolkien quando escreve que Túrin, enquanto um ser diferente e excluído historicamente, transcende as barreiras que a mera norma local exerce sobre si, transpassando o racionalismo lógico-instrumental e metafísico-natural para encontrar em si próprio — e em sua consciência elevada de sujeito coletivo — a sanção e solução adequada ao caso. Assim, reafirma-se o que Wolkmer diz, ao afirmar que o pluralismo jurídico comunitário-participativo “permite estabelecer que Justiça e Direito sejam conquistas do povo, extraídos de um social conflitivo e de relações de força que não se confundem com o ‘legal’ positivado e outorgado compulsoriamente pelas minorias, camadas e classes privilegiadas” (WOLKMER, 2015b, p. 387).

Em tal prisma, cristaliza-se a relação que Túrin passa a estabelecer metaforicamente com o papel dos movimentos sociais, enquanto sujeitos históricos. Faz-se necessário entender que Túrin, enquanto Homem, conforme afirmado anteriormente, se encontra em posição de desmedida desigualdade em patamar de comparação com elfos, indo desde a perspectiva de eles serem considerados “primogênitos” do mundo, e, por isso, possuírem especialidades ímpares, seja pelo contexto da beleza que molda o mundo e se atrela de forma privilegiada os elfos, seja pela magia.

A magia, por si mesma, demonstra o maior ponto a se levantar acerca da desigualdade, pois ela “não é obtida pelo ‘saber’ ou por feitiços, mas é um poder inerente não-possuído ou alcançável pelos Homens como tais” (CARPENTER *apud* CRISTELLI, 2013, p. 193), conforme afirmado anteriormente. Ou seja, os detentores da magia — enquanto alegoria clara à tecnologia, sendo esta uma instrumentalização desumana, de acordo com Tolkien — alavancam-se a posições privilegiadas na sociedade, ao ponto em que expressem seus privilégios no “legal positivado”, fazendo com que seja outorgado compulsoriamente,

sem observar determinadas particularidades — particularidades estas que os sujeitos históricos, dotados de consciência coletiva e que sejam diretamente atingidos pelo contexto legal sintam diretamente e em um paradigma mais humanizado, possam se levantar contra em lutas sociais em busca de requisições de igualdade, justiça, emancipação e libertação.

5. Considerações Finais

Da análise detalhada que se fez o presente artigo, procura-se criar uma analogia entre o ato do autoexílio de Túrin, um sujeito refém de suas diferenças em um contexto desigual, com o paradigma pluralista comunitário-participativo. Com as presentes reflexões, buscou-se demonstrar como o contexto de análise da realidade realizado por Antonio Carlos Wolkmer, em sua teorização acadêmica, pode se aproximar da análise da realidade reproduzida alegoricamente por Tolkien, utilizando um processo interdisciplinar entre Direito e Literatura.

Conforme aludido, Túrin não representa objetivamente aquilo que Wolkmer analisa em seus estudos, assim como o estudo do pluralismo não atinge objetivamente Tolkien para sua produção literária. O ponto de convergência entre as duas fontes epistêmicas paira justamente no sentido de inconformismo com as desigualdades, os processos de exclusão e as intolerâncias para partir em busca de libertação. Por mais que Tolkien tenha vivido na Europa quase por toda a sua vida — o que abre precedentes para o eurocentrismo que é objeto da crítica de Wolkmer —, sua preocupação com o outro, com as diferenças, com a igualdade e com a emancipação dos processos de imposição violenta, faz com que seu entusiasmo entre em uníssono com o de Wolkmer.

Desta forma, o presente trabalho demonstra não apenas a importância de convergência atemporal de determinadas perspectivas para uma análise interdisciplinar, mas, também, a necessidade de visões mais humanizadas de mundo, buscando soluções democráticas, justas e críticas em essência para os

conflitos sociais emergentes, por mais que Tolkien não se enquadre como democrata em essência e em posicionamento, pois a terminologia empregada pelo autor refere-se ao contexto histórico em que se insere, onde o movimento democrata represente, também, a hegemonia dominante britânica — e até mesmo global em certos sentidos —, mas não reprove o paradigma democrático contemporâneo, vez que coincida com suas ambições humanitárias, ainda mais com o advento do constitucionalismo, conforme elucidado anteriormente.

As analogias apresentadas são várias, desde a distribuição de privilégios de forma desigual na realidade mundana com a magia, beleza, poder e reinado predominantemente élfico na obra até a transcendência da consciência individual e submissa para uma consciência coletiva de sujeitos históricos. Tal ponto demonstra a riqueza do processo de empatia e alteridade proporcionado através da Arte (em especial no presente caso, a Literatura), demonstrando que a Arte, enquanto episteme específica, indeterminada e sensorial, atinge meios mais didáticos de conscientização e compreensão do que a linguagem acadêmica, em diversos sentidos — mesmo que, muitas vezes a proposta não seja objetiva, pois pode proporcionar reflexões profundas de caráter essencialmente filosófico, como foi o caso do presente trabalho.

Vale também ressaltar que em um contexto democrático e crítico, onde a realidade esteja dotada de dogmatismos e conceitos absolutos que devam ser desconstruídos pelo pensamento crítico, é necessário proporcionar reflexões aos sujeitos sociais para que entendam os elementos culturais, sociais e políticos na qual estão sujeitos, mas que, concomitantemente, também estes sujeitos sociais pertencem a um processo dialético. Tal constatação é ponto primordial no paradigma pluralista expressado nos estudos de Wolkmer.

Portanto, à guisa de conclusão, deve-se entender que Túrin é um sujeito histórico em seu próprio universo, assim como na realidade os respectivos movimentos sociais e organizações

sociais subalternas também sejam. O principal ponto de conexão de ambas as realidades são as vivências excluídas e periféricas, e o ponto de convergência principal entre o âmago da obra e do paradigma em pauta é justamente a consciência coletiva de sujeição, que em um processo crítico adequado em determinada sociedade é o pilar para um funcionamento democrático e plural.

6. Referências

AMARAL, Murilo Neves. *Pluralismo jurídico, Legalidade e Capitalismo*. Revista de Teorias da Democracia e Direitos Políticos. Minas gerais, v. 1, n. 2, p. 1-32, jul./dez. 2015.

BARRINGTON, E. J. W. *Discurso ao introduzir os graduandos honorários ao Chanceler: Para o título de Doutor em Letras “honoris causa”: JOHN RONALD REUEL TOLKIEN*. Disponível em: <<http://franzbrehme.wixsite.com/oficinadobardo/post-unico/2018/07/20/Discurso-em-homenagem-ao-Professor>>.

Acesso em 30 de novembro de 2018.

BIRZER, Bradley J. *The Ten Points of Tolkien’s Politics*. Disponível em: <<http://www.theimaginativeconservative.org/2015/01/ten-points-tolkiens-politics.html>> Acesso em: 28 de setembro de 2018.

BOBBIO, Norberto. *O Positivismo Jurídico: Lições de Filosofia do direito*. Tradução de Márcio Pugliesi; Edson Bini; Carlos E. Rodrigues. 1ª edição. São Paulo: Ícone, 1995.

CARPENTER, Humphrey (Org.). *As cartas de J.R.R. Tolkien*. Assistência de Christopher Tolkien e tradução de Gabriel Blum Oliva. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

_____. *J. R. R. Tolkien: uma biografia*. 1ª edição. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2018.

COELHO, Luiz Fernando. *Teoria Crítica do Direito*. 3ª edição. Belo Horizonte: Del Rey, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

CHANCE, Jane. *Tolkien the Medievalist*. 1ª edição. London and New York: Routledge, 2003.

CRISTELLI, Paulo. *J.R.R. Tolkien e a crítica à Modernidade*. 1ª edição. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. *J.R.R. Tolkien e a crítica à Modernidade*. 1ª edição. São Paulo: Alameda, 2013. *Edição para AmazonKindle*.

MARTÍNEZ, Alejandro Rosillo. *Fundamentação dos direitos humanos desde a Filosofia da Libertação*. Tradução de Ivone Fernandes Morcilo Lixa e Lucas Machado Fagundes. Ijuí: Ed. Unijuí, 2015.

_____. *Representación del poder y la ética en el señor de los anillos*. In: *La Ciencia en el cine: Discursos, representaciones e imaginários*. 2ª edição. Centro de Estudios Sociales y Jurídicos Mispat – SEP - UNICACH, Aguascalientes-San Cristóbal de Las Casas, 2013, p. 17-46.

MUNIZ, Amanda; BASTOS, Rodolpho A. S. M. *Tolkien no mundo jurídico: as estórias de fada como instrumento de ensino do Direito*. Disponível em: <<http://gpaju.ufsc.br/files/2016/03/Anais-Imagens-UFSC.pdf>> Acesso em: 19 out. 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. 1ª edição. São Paulo: Cortez, 2010.

STRECK, Lênio (Org.); TRINDADE, André K (Org.). *Direito e Literatura: da realidade da ficção à ficção da realidade*. 1ª edição. Porto Alegre: Atlas, 2013.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Árvore e Folha*. 1ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013a.

_____. TOLKIEN, Christopher (org.). *Os Filhos de Húrin*. 1ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____, FLIEGER, Verlyn (editora). *A História de Kullervo*. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016

_____. *The Lord of the Rings*. Londres: Harper Collins, 2013b.

_____. *The Lord of the Rings*. Londres: Harper Collins, 2012. E-book edition for Amazon Kindle version 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

WOLKMER, Antonio Carlos. *Introdução ao pensamento jurídico crítico*. 9ª edição. São Paulo: Saraiva, 2015.

_____. *Pluralismo jurídico: fundamentos de uma nova cultura no direito*. 4ª edição. São Paulo: Saraiva, 2015.

_____; NETO, Francisco Q. Veras; LIXA, Ivone F. M. (Orgs.) *Pluralismo jurídico: os novos caminhos da contemporaneidade*. 2ª edição. São Paulo: Saraiva, 2013.

O sentido do sofrimento em “O Senhor dos Anéis”: uma introdução

The meaning of suffering in The Lord Of The Rings: an introduction

Camila Pimentel de Menezes¹

RESUMO: No presente artigo abordaremos o sentido do sofrimento segundo Viktor Frankl em alguns pontos da obra *O Senhor dos Anéis* de J.R.R. Tolkien. Frankl, fundador da Logoterapia, enfatiza que, mais do que ser capaz de trabalhar e amar, o ser humano precisa aprender a sofrer. Com base nos escritos de Tolkien, consideraremos a Triade Trágica de Frankl composta pela dor, culpa e morte; e, por meio dessa tríade, buscaremos percorrer os caminhos de alcance do potencial humano capazes de: transformar o sofrimento em conquista e contribuição, ir da culpa à transformação pessoal e da transitoriedade da vida poder chegar à responsabilidade. Pretendemos, com isso, demonstrar que, mais do que expressão de sintomas neuróticos e niilismo, a Literatura, quando não vivenciada como meio de escape infértil, pode ser um caminho de esperança, eucatástrofe, descoberta e despertar da consciência humana para o seu potencial de autotranscendência.

PALAVRAS-CHAVE: Sentido do Sofrimento; *O Senhor dos Anéis*; Logoterapia; Culpa; Morte.

ABSTRACT: In this article we will discuss the meaning of suffering according to Viktor Frankl's theory in *The Lord of the Rings* by J.R.R. Tolkien. Frankl, founder of Logotherapy, emphasizes that, more than being able to work and love, the human being must learn how to suffer. From Tolkien's writings, we will consider Frankl's Tragic Triad composed by pain, guilt, and death and its ways of achieving the human potential of turning suffering into human achievement and accomplishment, deriving from guilt the opportunity to change oneself for the better, and, from life's transitoriness, become responsible for their own actions. Therefore, we

¹Psicóloga Especialista em Logoterapia pela Associação Brasileira de Logoterapia e Análise Existencial Frankliana (SOBRAL). E-mail:camila.psicologia@outlook.com

intend to demonstrate that, rather than an expression of neurotic symptoms and nihilism, Literature, if not experienced as a means of infertile escape, might be a path of hope, eucatastrophe, discovery and awakening of human consciousness to its potential of self-transcendence.

KEYWORDS: Meaning of Suffering; *The Lord of The Rings*; Logotherapy; Guilt; Death.

Introdução

Viktor Emil Frankl (2005), criador da Logoterapia², inaugurou uma feira de livros na Áustria explanando sobre a viabilidade da utilização do livro como recurso terapêutico e defendeu a possibilidade de cura por meio da leitura. Pessoas tiveram suas vidas transformadas, foram reconfortadas em seu leito de dor, desistiram de suicidar-se e melhoraram sua atitude frente à vida através de livros. Por outro lado, hodiernamente, segundo o autor, a literatura, conforme o ponto de vista da psiquiatria e da psicologia, traz inúmeras interpretações que a reduzem a um simples produto de dinamismos inconscientes do próprio autor: um sintoma.

A psicologia do profundo passou, então, a exercer a tarefa de desmascarar as motivações secretas da produção literária, e a produção literária de autores como Goethe não se dirigiu “para um ideal, para a beleza e valores, mas para a superação de um embaraçoso problema de ejaculação precoce”. (FRANKL, 2005, p. 81). Lukas (1992) explica que, para Freud, os objetivos da intervenção terapêutica, de forma geral, abarcam restabelecer a pessoa a capacidade de experimentar o prazer e de trabalhar. Por outro lado, Frankl (2003a) coloca no horizonte a capacidade de amar, de trabalhar e de sofrer. Sofrimento este expresso, segundo

²Terceira Escola Vienense de Psicologia. A primeira foi a Psicanálise de Freud e a segunda a Psicologia Individual de Adler. A primeira parte do termo deriva do grego *Logos* que remete a “sentido”, sendo, portanto, uma “terapia através do sentido” (FRANKL, 1978, 1987, 2011).

Frankl (1978, 2011, 2003b), particularmente pelo que Karl Jaspers traz como situações-limite. Frankl as sintetiza na tríade trágica composta pela dor, culpa e morte³.

Neste artigo, utilizaremos alguns trechos da obra *O Senhor dos Anéis*, especialmente no que concerne à trajetória de Frodo e Sam e, pontualmente, a de outros personagens em que se vê a temática do sentido sofrimento, a tríade trágica e seus caminhos de superação, transformação e crescimento. Conforme exposto por Menezes (2014)⁴, justifica-se a utilização da obra vista pela ótica da teoria de Viktor Frankl pela coerência de ideias de Tolkien com a visão de homem da logoterapia e seus referenciais.

Assim, o sofrimento tido por gerações, na prática, como um fim em si mesmo ou, ao contrário, como experiência que precisa ser extirpada da existência, adquire contornos em Frankl (1978) de vivência inerente à existência e com potencial de nos ajudar a crescer e a amadurecer; uma verdadeira eucatástrofe existencial.

Ainda que doente em seu psicofísico, ou tendo de carregar um “fardo” não escolhido, o homem possui uma dimensão espiritual saudável que pode fazê-lo superar qualquer circunstância, seja enfrentando-a, seja vivendo-a com dignidade e crescendo com ela, deixando um testemunho pessoal - que vale mais do que qualquer teoria: a transformação real de uma tragédia num triunfo pessoal, uma eucatástrofe, cujos frutos não perdem seu valor por serem vistos ou não. Mas que, certamente, ainda que de forma oculta e silenciosa, constrói o mundo.

Antropologia Frankliana

³E seus respectivos caminhos privilegiados de enfrentamento, superação e crescimento: contribuição, transformação e responsabilidade (FRANKL, 1978).

⁴ A autora que escreve o presente artigo.

Há mais de dois mil anos, disse Hillel (*apud* FRANKL, 2003c, p. 97, tradução nossa): “Se eu não faço meu trabalho, quem o fará? Se faço não o faço agora, quando o farei? E, se faço apenas por mim, quem sou eu?”

A partir destas frases podemos sintetizar uma parte da visão de Viktor Frankl (2003c) acerca da pessoa. As duas primeiras partes remetem ao fato de que cada um é único e irrepetível. Sendo assim, ninguém pode ser substituído naquilo que lhe cabe realizar. Essa unicidade humana e singularidade, tanto da pessoa quanto do momento presente, contém um sentido específico e particular que aguarda ser realizado e que, por consequência, aumenta a responsabilidade da pessoa. A terceira parte indica a autotranscendência como característica mais importante e elevada da existência humana de modo que esta sempre aponta a algo além de si mesma e a um sentido para cumprir.

Ainda sobre sua visão de pessoa, Frankl (1978) critica taxativamente o que chama de “reducionismos”. Durante muito tempo, a psiquiatria e a psicoterapia têm apresentado o homem como um ser reflexo ou um feixe de instintos, “condicionado, acionado ou determinado pelo complexo de Édipo, ou outros, pelo sentimento de inferioridade” (FRANKL, 1978, p. 176). Para o autor, há um hiato ontológico dividindo os dois campos fundamentais do ser humano: a existência de suas características espirituais e a facticidade composta pelos elementos fisiológicos e psicológicos. Pela sua existência espiritual livre e responsável, ao contrário do paralelismo psicofísico, há no homem um antagonismo psiconoético que demonstra sua capacidade humana fundamental de confrontar os condicionamentos e a facticidade psicofísica. Desse modo, Frankl (1978) aponta para uma noodinâmica⁵ enquanto a corrente mecanicista conduz-se pelo

⁵Dinâmica da Dimensão Espiritual que acontece no campo entre os dois pólos de tensão: ser e sentido, sendo o segundo o guia do primeiro. Nela, os valores não impulsionam a pessoa – como ocorre com os instintos na perspectiva Psicodinâmica – mas, sim, atraem. Por isso, o homem pode decidir-se livre e responsabilmente pela realização desses valores.

princípio da homeostase⁶ e a humanística se guia pelo ideal da realização de si mesmo. Dentro dessa noodinâmica, existem as tensões. Algumas delas surgidas do caráter de exigência inerente ao sentido da vida humana, em que ocorre uma ordenação ao sentido pela orientação entre o ser e o dever ser. Pela noodinâmica o homem se sente atraído por valores, mais do que impulsionado por instintos. Todo o homem precisa desse chamado e desafio de realizar algo em sua existência.

Contudo, para que esta dinâmica e tensão não acabem em escapismo, o homem deve aceitar a finitude de sua existência em três aspectos: que em algum momento fracassou, que sofre e que vai morrer.

E, antes de entrarmos especificamente neles⁷, abordaremos brevemente os pilares da Logoterapia: Liberdade da Vontade, Vontade de Sentido e Sentido da Vida.

Liberdade da Vontade

Ninguém é livre das circunstâncias que envolvem a própria vida e história. Entretanto, para Frankl (1978), o homem é livre para escolher que postura tomar diante dessas condições. Assim, a análise existencial dá a sentença de liberdade ao homem sob dois pressupostos: 1. Condicionadamente, pois liberdade não pode ser confundida com onipotência; 2. Junto à declaração de responsabilidade⁸, visto que a liberdade não equivale à

⁶Conceito biológico que aborda a tendência dos seres vivos evitarem mudanças em suas condições, mantendo o equilíbrio alcançado. Para Frankl (1978, 2012), base – em última instância – da interpretação da psique humana nos modelos psicodinâmicos. Nela, considera-se que a *psique* também esteja sob um princípio de equilíbrio, algo como um princípio regulativo. A personalidade não seria, então, outra coisa além de nossos modos habituais de reduzir as tensões. Entretanto, “crescimento e reprodução são processos que resistem à explicação apenas por meio dos princípios homeostáticos” (BUHLER *apud* FRANKL, 2012, p. 107). Assim, para o autor, precisa existir também um nível de tensão fecunda que não atrapalha, mas auxilia a pessoa a crescer e se desenvolver.

⁷ Que são, enfim, a Triade Trágica.

⁸ Ocorre em vista da sua finitude, da irrepetibilidade e do “caráter de algo único” da existência.

arbitrariedade e, da mesma forma, um dever que se tornou consciente precede ao querer.

De forma pragmática, o homem não é capaz de evitar as decisões diárias que constituem a sua existência. A realidade o obriga a fazer escolhas e, por meio destas, a pessoa humana decide sobre si mesma e se configura, constrói sua personalidade de forma que “o homem não apenas se comporta de acordo com o que é, mas também se converte no que é de acordo com o que faz” (FRANKL, 2003c, p. 50, tradução nossa). E completa:

Nos laboratórios vivos dos campos de concentração, vimos camaradas que se comportavam como porcos, enquanto outros se comportavam como santos. O homem tem as duas potencialidades dentro dele. Qual atualizará depende da sua decisão, não dos fatores condicionantes. É hora de esse caráter de decisão adequado à existência humana ser incluído na definição de homem. Nossa geração passou a conhecer o homem como ele realmente é: o ser que inventou as câmaras de gás de Auschwitz e o ser que também entrou nessas câmaras com a cabeça erguida (FRANKL, 2003c, p. 50, tradução nossa).

Por esta liberdade, então, a pessoa se autoconfigura - obviamente que dentro de alguns limites referentes à genética e ao meio.

Vontade de Sentido

Frankl (2003c) considera perigoso e danoso à pessoa reduzir a busca por um sentido às interpretações que a consideram “nada mais que” um mecanismo de defesa, uma formação reativa ou racionalização. O homem tende à busca do mundo, sendo este repleto de pessoas a encontrar e de sentidos a preencher; busca que recebe o nome de “vontade de sentido”.

Para Frankl (2011), o princípio do prazer anula-se a si mesmo, pois sucesso e felicidade acontecem quando não fazemos

deles objeto direto das nossas intenções. São consequências dos nossos atos: “em outras palavras, se há uma razão para ser feliz, a felicidade se apresenta automática e espontaneamente” (FRANKL, 2011, p. 48).

Também o desejo de superioridade, relatado por Adler - vontade de poder — é mera derivação da motivação primária do homem: a vontade de sentido. Mais do que um fim em si mesmo, o poder constitui, de fato, um meio para um fim. Da mesma forma, a autorrealização não é a busca última da pessoa, pois, quando se transforma num fim em si mesmo, contradiz o caráter autotranscendente da existência humana (FRANKL, 2011).

Em suma, a busca direta do prazer, poder, felicidade, autorrealização, consciência tranquila, entre outros, tem um caráter autoanulativo.

Sentido da Vida

A vida tem um sentido incondicional e se mostra potencialmente significativa sob quaisquer circunstâncias. Contudo, para Frankl (2011), nessa busca pelo sentido, o homem pode engajar-se ou não em sua realização.

(...) o fato antropológico fundamental de que o ser-homem sempre indica um transcender na direção de um sentido, que o homem preenche, ou de um companheiro, que ele encontra. E somente na medida em que o homem assim se transcende, ele se realiza - a serviço de uma causa, por amor a alguém. Dito de outra forma: o homem só se torna completamente homem quando se dirige para uma causa ou para uma pessoa. E só chega a se realizar quando se esquece e supera a si mesmo (FRANKL, 1978, pp. 65-66).

Sobre as características do sentido, Frankl (2003a) afirma que se trata de algo objetivo, e seu propósito é justamente regular o ritmo do ser, ao invés de determiná-lo. É algo diferente

da própria pessoa que o busca e, também, mais do que mera projeção do homem. Contudo, mesmo não sendo pura expressão do reflexo da pessoa, o sentido é subjetivo sob a perspectiva de que não há um sentido igual para todos. Além disso, ele é relativo porque se refere a uma pessoa específica, numa situação determinada, tornando sua realização algo único e irrepetível.

A consciência tem um papel fundamental na apreensão do sentido e faz parte também dos fenômenos especificamente humanos. Frankl (2003b, pp. 76) a define como: “capacidade intuitiva para seguir o rastro do sentido irrepetível e único que se esconde em cada situação”.

Essa consciência é criativa quando descobre sentidos únicos que se opõem a valores estabelecidos. Quando vívida e criativa, torna-se a única coisa que capacita o homem a resistir às manifestações do vácuo existencial, como o conformismo e o totalitarismo. Vale enfatizar, ainda, que não tem paralelo com uma “pseudomoralidade do superego” e nem com um processo de condicionamento. Por ser fenômeno humano, está sujeita à finitude e à falibilidade.

Ao observar as possibilidades gerais de sentido, Frankl (2011), sob influência das ideias de Scheler, aglutinou-as em três grupos⁹. Desse modo, o homem encontra sentido quando sai de si ao criar algo (criativo); ao experimentar coisas e, principalmente, no encontro com outra pessoa (vivencial). Porém, a experiência mais nobre de afirmação do sentido incondicional da vida ocorre quando a pessoa, privada do trabalho e do amor, escolhe livremente uma atitude afirmativa da vida, erguendo-se sobre si mesma e crescendo para além de si, transformando a miséria de um sofrimento inevitável num triunfo pessoal (valores de atitude).

Dito de outro modo, mediante os valores criativos, enriquecemos o mundo com o que fazemos; a partir de valores vivenciais, enriquecemos a nós mesmos por meio das nossas

⁹ Valores Criativos, Valores Vivenciais e Valores de Atitude.

vivências e de nossa entrega a uma experiência; enquanto que, através dos valores de atitude, adotamos uma postura diante de um destino imutável, como nos transmite o autor “(...) cabe-lhe mostrar aquilo de que é capaz o homem até na derrota” (FRANKL, 2003b, p. 21).

Homo Patiens: O Sentido do Sofrimento

Conforme cita Frankl (2003c), culpa-se a filosofia existencial pela acentuação excessiva no caráter trágico da existência. Trágico este com nuances claramente pessimistas. Sendo considerada uma das escolas da psiquiatria existencial, a Logoterapia se pergunta “Como é possível dizer sim à vida apesar de tudo isso? Como (...) pode a vida conservar o seu sentido potencial apesar dos seus aspectos trágicos?” (FRANKL, 2018, p. 161)

Em última instância, dizer “sim à vida apesar de tudo” pressupõe que ela tenha um sentido mesmo nas piores condições. E isso, por sua vez, remete à capacidade de cada pessoa de transformar criativamente as circunstâncias e escolhas negativas da vida em algo positivo ou construtivo, ou seja, tirar o melhor de cada situação.

O “melhor”, no entanto, é o que em latim se chama *optimum* – daí o motivo por que falo de um otimismo trágico, isto é, um otimismo diante da tragédia e tendo em vista o potencial humano que, nos seus melhores aspectos, sempre permite: 1. transformar o sofrimento numa conquista e numa realização humana; 2. retirar da culpa a oportunidade de mudar a si mesmo para melhor; 3. fazer da transitoriedade da vida um incentivo para realizar ações responsáveis (FRANKL, 2018, p. 161).

Lukas (2007) traz-nos uma bela metáfora sobre o assunto ao comparar a vida humana com um mosaico formado por uma infinidade de tesselas das mais variadas cores. No final da

vida de cada um, o mosaico comporá uma pintura acabada com cores e formas singulares e irrepetíveis.

Independente da forma final, para fazer brilhar uma silhueta clara e radiante em uma pintura é necessário algum fundo escuro. E, de modo análogo, o mosaico da nossa vida precisa de contraste para amadurecer realmente o que dorme em nós.

A autora afirma, então, que:

As obras humanas mais surpreendentes e os atos heróicos mais assombrosos nunca teriam ocorrido se não tivessem nascido de um sofrimento inalterável, e, ao falar de heróis, não nos referimos aos vencedores de batalhas históricas, mas às pessoas deficientes que dominam suas vidas desde uma cadeira rodas ou a velhinha que, com um sorriso terno, passa seus últimos dias mancando...Que outra pedra brilhará mais se não uma tessela clara no meio de um grupo de pedras escuras? (LUKAS, 2007, p. 35, tradução nossa)

Assim, segundo Frankl:

A logoterapia insiste que a principal preocupação do homem não é procurar prazer ou evitar a dor, mas sim encontrar sentido em sua vida. Portanto, vemos que o homem está disposto a sofrer, desde que possa convencer-se de que seu sofrimento tem algum significado (FRANKL, 2003c, p. 40, tradução nossa).

O autor segue dizendo que o *Homo Sapiens* pode articular-se entre o *Homo Faber*¹⁰, o *Homo Amans*¹¹ e o *Homo Patiens*¹². Para o *Homo Faber*, as categorias são o êxito e fracasso. Já o *Homo Patiens* se move entre as categorias de sentido ou desespero. Estas encontram-se numa posição vertical frente

¹⁰ Preenche sua existência mediante suas criações e tarefas realizadas.

¹¹ Enriquece sua vida por meio da experiência, do encontro e do amor.

¹² Presta o serviço, o fruto de seus padecimentos.

àquelas. A experiência ensina que é compatível encontrar sentido e realizar-se mesmo no aparente fracasso e, por outro lado, ter êxito em algo e, ainda assim, desesperar-se (FRANKL, 2003a).

Ainda que aos olhos do *Homo Faber* o triunfo do *Homo Patiens* seja loucura e escândalo, sabemos que a pessoa “pode carecer de riqueza e saúde e, no entanto, querer e ser capaz de sofrer, seja por conta de uma causa com a qual se sinta comprometido, seja por amor a um ente querido ou por amor a Deus” (FRANKL, 2003c, p. 43, tradução nossa).

Aqui chegamos ao ponto de observarmos se é possível também ao *Homo Amans* se ver privado do amor e, ainda assim, encontrar sentido no sofrimento. Como a pessoa que perdeu o ser amado e, ainda assim, transforma a sua perda num sacrifício (FRANKL, 2003a).

Os seguintes versos de Julius Sturm citados por Frankl (2003a) explicitam bem a realidade do sentido do sofrimento como um todo: “Alegria e dor vêm noite após noite/ e antes que você perceba, ambos vão embora/ e vão dizer ao Senhor/ como você os suportou”¹³ (FRANKL, 2003a, p. 94, tradução nossa).

Assim, segue o autor, acontece na vida de cada um. Importa como suportamos o destino que vem a nós. Em última instância, no “como” se vive, a pessoa encontra a resposta ao seu “porquê” (FRANKL, 2003c).

Tríade Trágica

Karl Jaspers (*apud* SOTO; GUBERMAN, 2005) considera o homem como um ser-que-decide e, para explicitar isso melhor dentro da realidade humana, menciona as situações-limite. Estas são a historicidade, o azar, a morte, o sofrimento e a culpa. Diante delas faz-se necessário uma escolha fundamental.

¹³ “Noche tras noche vienen la alegría y el dolor y antes de que lo adviertas te abandonan los dos y van a decir al Señor cómo los has soportado.”

Frankl (1978) concorda com o conceito final, mas resume as situações na Tríade Trágica, a saber: sofrimento (ou dor), culpa e morte. Pelo princípio logoterapêutico de que se é possível encontrar sentido também no sofrimento, tais situações podem se transmutar positivamente, conforme as decisões e atos da pessoa, em contribuição, transformação e responsabilidade (FRANKL, 1978).

No que concerne à dor, podemos verificar as palavras de Goethe (*apud* FRANKL, 2003a, p. 94, tradução nossa): “Não existe situação que não pode ser enobrecida pelo serviço ou pela paciência”. E Frankl (2003a) completaria que isso se daria nos casos do sofrimento correto e sincero de um destino autêntico.

É preciso, como diria Dostoiévski (*apud* FRANKL, 2003b, p. 156), “ser digno do próprio tormento”, suportando com dignidade o que não se pode mudar e transformando-se a si mesmo quando não se é mais capaz de mudar uma situação. Trata-se, então, da atitude adequada, do sofrimento adequado e sincero de um destino autêntico.

Ao falar de atitude correta frente ao sofrimento, Frankl (2003c) se refere à prontidão de fazer o que é preciso em determinada situação. Nesse caso, se for possível fazer algo para demover o sofrimento ou resolver, que se faça (por exemplo, nos casos de doença tratável). Isso porque os valores criadores têm prioridade sobre os de atitude. De outro modo, cairíamos no masoquismo ou na petulância.

Um sofrimento dignamente assumido representa um esforço moral e, mesmo que seja apenas um caso isolado, pode dar coragem e consolo de que é possível fazê-lo. Em relação à pessoa que sofre sua “paixão”, ocorre um crescimento moral, uma transformação da matéria-prima que o destino lhe ofereceu em força, pois sofrer significa agir, crescer, amadurecer — este é o verdadeiro produto do sofrimento — e enriquecer-se — para além da dignidade ética, com relevância metafísica, pois converte o homem em visionário e torna o mundo transparente (FRANKL, 1978).

Em outros contextos, o homem se vê ameaçado pela culpa do passado e pela sua morte no futuro. Contudo, ambos são inevitáveis e a postura mais sensata é aceitá-los e enfrentar sua condição humana em termos de falibilidade e mortalidade.

Entendendo bem, no entanto, é justamente a aceitação dessa dupla finitude humana que acrescenta à vida a característica de ser digna de ser vivida, pois só diante dos sentimentos de culpa faz sentido melhorar e só diante da morte faz sentido agir... Se o homem fosse imortal, ele estaria justificado em adiar tudo; não haveria necessidade de fazer nada agora. Somente com a urgência e a pressão da transitoriedade da vida faz sentido usar o tempo que passa (FRANKL, 2003c, pp. 45 e 46, tradução nossa).

Para Frankl (2003c), de algum modo, todos nós nos fazemos culpados em algum momento da vida, simplesmente pelo fato de que somos humanos e limitados. São os fracassos vividos e experimentados.

Ainda que, por regra, ser humano implique ser livre e responsável, no caso da culpa, a pessoa é responsável apenas. Enquanto a arbitrariedade é liberdade sem responsabilidade, a culpa é responsabilidade sem liberdade; “sem liberdade, isto é, exceto pela liberdade de escolher a atitude correta perante a culpa” (FRANKL, 2003c, p. 98, tradução nossa).

Essa atitude é o arrependimento — e a reparação quando possível — o qual, ainda que não tire o que foi realizado do plano fático, é capaz de reconfigurá-lo sob o ponto de vista moral, levando, necessariamente, à mudança de si mesmo (FRANKL, 2003c).

O terceiro ponto da tríade trágica concerne à morte. Contudo, ele remete também à vida. Ainda que a transitoriedade pareça tirar o sentido da vida, é ela quem constitui a nossa responsabilidade.

Para Frankl (2018), transitórias são as potencialidades. Contudo, no momento em que ocorrem, elas se transformam em realidades, sendo resgatadas e entregues ao passado. Nele, nada está perdido para sempre, e, sim, irrevogavelmente guardado.

O ser humano está constantemente fazendo uma opção diante da massa de potencialidades presentes; quais delas serão condenadas ao não-ser, e quais serão concretizadas? (...) A todo e qualquer momento a pessoa precisa decidir, para o bem ou para o mal, qual será o monumento de sua existência (FRANKL, 2018, p. 144).

Frankl (2018) é enfático ao dizer que muitos tendem a ver somente os “campos desnudos” da transitoriedade e se esquecem de contemplar e valorizar os “celeiros” repletos do passado. Constituídos estes da “colheita das suas vidas: as ações feitas, os amores amados e, não menos importantes, os sofrimentos enfrentados com coragem e dignidade” (FRANKL, 2018, p. 172). Essa tríade é inevitável e quanto mais a pessoa tenta negá-los, mais mergulha em sofrimentos adicionais, podendo chegar a doenças e até ao suicídio.

J.R.R. Tolkien e Viktor Frankl

Menezes (2014) explicita alguns pontos em comum entre Viktor Frankl e o autor de fantasia John Ronald Reuel Tolkien. Entre eles, salientaremos aqui os concernentes à questão do sofrimento, usando como base, além das ideias de Frankl, os escritos das cartas de Tolkien. Outros pontos a serem levantados são a afirmação de valores pessoais frente a situações adversas, a superação de tragédias e o pano de fundo bélico de suas produções.

De acordo com a autora, Tolkien também critica enfaticamente o que Frankl chama de “desmascaramento” de motivações secretas e conflitos inconscientes dos escritores.

Como algo feito por pessoas espirituais (em termos franklianos), Pintos (2007) argumenta que o livro tem em si a capacidade de levar-nos a autotranscendência como um eco de esperança ou ao “ensimesmamento”, uma expressão do próprio desespero (seja por parte do autor ou do leitor). Tem a potência, ainda, de nos ajudar a reagir diante de situações que podem ser mudadas e a aceitar as que não podem.

Para Frankl (2003b), é muito relevante o fato de o homem manter ou retomar uma visão positiva da vida como algo carregado de sentido que pode se abrir para os valores criativos, vivenciais e de atitude. Mesmo diante de situações aparentemente irremediáveis, é possível encontrar sentido. E, nas palavras de Tolkien:

...a essência de um mundo *decaído* é que o *melhor* não pode ser alcançado através do divertimento livre, ou pelo o que é chamado “auto-realização” (em geral um belo nome para auto-indulgência, completamente hostil à realização de outros aspectos da personalidade), mas pela negação, pelo sofrimento (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 54).

Entre as características para uma boa História de Fadas para Tolkien (2006, pp. 68-69) encontra-se o Escape. Escape não confundido com a “fuga do desertor”, mas, antes, com o “escape do prisioneiro” - alguém que se encontra na prisão e tenta ir para casa ou, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outras coisas que não carcereiros e muros de prisão.

A Eucatástrofe equivale à alegria da boa catástrofe, um momento de “virada” repentina e jubilosa. Não se fala, neste momento de final, visto que, para o autor, não há um final verdadeiro em qualquer conto de fadas. Esse conceito não nega a existência da discatástrofe, da tristeza e do fracasso, cuja existência possibilita a alegria da libertação. Ele nega a derrota final universal e, nessa medida, é *evangelium*:

O Evangelium não ab-rogou as lendas; ele as consagrou, em especial o “final feliz”. O cristão ainda precisa trabalhar, com a mente e com o corpo, sofrer, ter esperança e morrer; mas agora pode perceber que todas as suas inclinações e faculdades têm um propósito, que pode ser redimido. É tão grande a generosidade com que foi tratado que talvez agora possa, razoavelmente, ousar imaginar que na Fantasia ele poderá de fato auxiliar o desfolhamento e múltiplo enriquecimento da criação (TOLKIEN, 2006, p. 81).

Em Frankl o paralelo pode ser feito com o Otimismo Trágico. A “virada” equivalente em Logoterapia seria justamente o que já expressamos anteriormente: “O que está em questão é: transformar o sofrimento em realização – a culpa em mudança – a morte em espora para o fazer responsável” (FRANKL, 2012, p. 148).

Seguimos, então, para a questão do sofrimento em si para Tolkien.

Tolkien e o Sofrimento

Sem mencionarmos aqui os sofrimentos pessoais expressos e partilhados por Tolkien em suas Cartas e em sua Biografia, vamos ao primeiro ponto da Tríade: o sofrimento (ou dor): “A mão queimada ensina melhor. Depois disso o conselho sobre o fogo chega ao coração” (TOLKIEN, 2009b, p. 206).

Para Tolkien, as coisas e atos possuem valor em si mesmos e, no fim, ninguém pode supor o sentido mais abrangente nas circunstâncias. Daí que o autor completa em outra de suas cartas: “É um dos mistérios da dor que ela seja, para o sofredor, uma oportunidade para o bem, um caminho de ascensão, por mais árduo que seja” (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 124).

Acerca do tema da culpa, os dizeres de Tolkien em suas cartas são afins também as de Frankl em seus livros ao falar da postura correta frente à culpa. Vejamos: “Mas o culpado deve se

arrepender” (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 125). Inclusive, um dos personagens que, segundo Tolkien, foi incapaz desta atitude foi o próprio Senhor do Escuro, Sauron:

Foi-lhe dada uma *oportunidade de arrependimento*, quando Morgoth foi derrotado, mas *não pôde encarar a humilhação da retratação e da súplica pelo perdão*; e, assim, sua inclinação temporária para o bem e para a “benevolência” terminou em uma recaída maior, até que se tornasse o principal representante do Mal de eras posteriores (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 183).

No que concerne ao terceiro aspecto da Tríade, Tolkien expressa que o tema da Morte, como parte da natureza humana, é justamente o aspecto central da sua obra. Sem nos esquecermos da esperança sem garantias: “É claro, de fato exteriores à minha história, Elfos e Homens são apenas aspectos diferentes do Humano, e representam o problema da Morte conforme visto por uma pessoa finita, porém desejosa e consciente de si mesma” (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 226). Nem a “imortalidade” dos elfos é eterna e, sim, feita para durar conforme a duração do próprio mundo em que estão inseridos.

O Sentido Sofrimento em “O Senhor Dos Anéis”

Destacaremos, então, mais alguns trechos de escritos do próprio Tolkien e algumas passagens do enredo de *O Senhor dos Anéis* para ilustrar o sofrimento e seus caminhos de sentido. Faremos, ainda, concomitantemente, referências à logoterapia e análise existencial de Viktor Frankl.

Iniciaremos pelo primeiro ponto da tríade: a dor. Ao falar sobre a vinda dos magos para a Terra-média, Tolkien cita diretamente que o fato de terem se tornado “encarnados” os submeteu às dores da vida, tanto da mente quanto do corpo (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 227).

Ainda que seja um símbolo de Poder (Idem, 2006), o Anel é mencionado como um Fardo quase que insuportável de se carregar. E, depois de ouvir todo o debate no Conselho de Elrond e perceber a natureza da jornada, Frodo escolhe, sem saber das consequências, assumir o Fardo, ainda que alguns desejos contrários permanecessem latentes.

Um desejo incontrollável de *descansar e permanecer em paz* ao lado de Bilbo em Valfenda encheu-lhe o coração. Finalmente, com um *esforço*, falou, e ficou surpreso ao ouvir as próprias palavras, como se alguma outra vontade estivesse usando sua pequena voz.

— Levarei o Anel — disse ele. — Embora não conheça o caminho.

Elrond levantou os olhos e olhou para ele, e Frodo sentiu o coração devassado pela agudeza daquele olhar.

— Se entendo bem tudo o que foi dito — disse ele — penso que essa tarefa é destinada a você, Frodo; e que, se você não achar o caminho, ninguém saberá. É chegada a hora do povo do Condado, quando deve se levantar de seus campos pacíficos para *abalar as torres e as deliberações dos Grandes*. Quem, entre todos os Sábios, poderia prever isto? Ou, se são mesmo sábios, por que deveriam esperar sabê-lo, até que a hora chegasse?

— Mas o fardo é pesado. *Tão pesado que ninguém poderia impô-lo a outra pessoa* (TOLKIEN, 2009a, p. 286, grifos nossos).

Frodo é insubstituível na tarefa de suportar seu próprio fardo, como Frankl (1978, 2003b) afirma que ocorre ao falar da liberdade e da responsabilidade pessoal: ao homem só é possível decidir qual será a sua resposta a despeito de todo fático que lhe ocorre, aproveitando a possibilidade do tempo presente para descobrir e fazer o que mais tem sentido em cada situação.

— Gostaria que isso não tivesse acontecido na minha época - disse Frodo.

— Eu também — disse Gandalf. — Como todos os que vivem nestes tempos. Mas a decisão não é nossa. *Tudo o*

que temos de decidir é o que fazer com o tempo que nos é dado (TOLKIEN, 2009a, pp. 52 e 53, grifos nossos).

Frodo não cessa de queixar-se para Galdalf de sua “sorte” e, como todo aquele que ainda não foi preparado nas brasas do sofrimento (FRANKL, 1978), consegue ver apenas sua incapacidade.

Mesmo que Bilbo não pudesse matar Gollum, gostaria que não tivesse ficado com o Anel. Gostaria que nunca o tivesse encontrado, e que eu não o possuísse agora! Por que permitiu que eu ficasse com ele? *Por que não me obrigou a jogá-lo fora, ou a destruí-lo?*

— *Permitir? Obrigá-lo? — disse o mago. — Você não prestou atenção em tudo o que eu disse? Você não sabe o que está dizendo. Mas quanto a jogá-lo fora, isto seria obviamente errado. Esses Anéis têm um modo de ser encontrados. Em mãos perversas, este poderia ter causado um grande mal. Pior de tudo, poderia ter caído nas mãos do Inimigo. Na verdade, certamente cairia; pois este é o Um, e ele está exercendo todo seu poder para encontrá-lo ou atraí-lo para si.*

— *É claro, querido Frodo, foi perigoso para você, e isto me preocupou muito. Mas havia tantas coisas em questão que precisei correr alguns riscos. (...)*

— *Só existe uma maneira: encontrar as Fendas da Perdição nas profundezas de Orodruin, a Montanha de Fogo, e atirar o Anel ali, se você realmente quer destruí-lo, colocá-lo fora do alcance do Inimigo para sempre.*

— *É claro que quero destruí-lo! — gritou Frodo. — Ou, bem.... fazer com que ele seja destruído. Não sou talhado para buscas perigosas. Gostaria de nunca ter visto o Anel! Por que veio a mim? Por que fui escolhido?*

— *Perguntas desse tipo não se podem responder — disse Gandalf — Pode ter certeza de que não foi por méritos que outros não tenham: pelo menos não por poder ou sabedoria. Mas você foi escolhido, e, portanto, deve usar toda força, coração e esperteza que tiver.*

— Mas tenho tão pouco dessas coisas! (TOLKIEN, 2009a, pp. 62 e 63, grifos nossos).

Ao longo da Jornada, vemos que, nas palavras do próprio Tolkien, “o sofrimento e a experiência (e possivelmente o próprio Anel) deram a Frodo maior discernimento” (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 184). Dentre os momentos cruciais para compreender o sacrifício que dele seria exigido, encontramos a tentativa de Boromir em pegar o Anel:

Por que não se libertar de sua dúvida e de seu medo? Você pode colocar a culpa em mim, se quiser. Pode dizer que eu sou forte demais e o tomei à força. *Porque eu sou forte demais para você, pequeno-* gritou ele, e de repente subiu na pedra e saltou sobre Frodo (TOLKIEN, 2009a, pp. 425 e 426, grifos nossos).

Para todos os personagens chega o momento de decisão diante de um sofrimento e de algo que parece grande demais para ser alcançado. Vejamos o conflito de Sam no discernimento da motivação sensata e realização da postura adequada diante da dor que vivia, até o ponto em que, ele próprio, decide assumir o Fardo, pegar o Anel para terminar a Jornada:

— Que devo fazer, que devo fazer? — disse ele. — Será que o acompanhei por todo esse longo caminho para nada? — Então lembrou-se de sua própria voz dizendo palavras que na ocasião lhe pareceram sem sentido, no início de sua jornada: *Tenho algo a fazer antes do fim. Devo passar por isso, senhor, se o senhor me entende.*

— *Mas o que posso fazer?* De forma alguma deixar o Sr. Frodo morto, insepulto no topo das montanhas e ir para casa. Ou será que devo prosseguir? Prosseguir? — repetiu ele, e por um momento a dúvida e o medo o agitaram. — Prosseguir? É isso que devo fazer? E deixá-lo? (...)

Agora tentava encontrar forças para se separar e partir numa jornada solitária — de vingança. Se conseguisse ir, *seu ódio o carregaria* em todas as estradas do mundo,

procurando, até que finalmente o encontrasse: Gollum. Então Gollum morreria encurralado. *Mas não era essa a sua tarefa. Não valeria a pena deixar seu mestre por esse motivo. Isso não o traria de volta. (...)*

— Que devo fazer então? - gritou ele de novo, e agora parecia saber perfeitamente a dura resposta: *passar por isso*. Outra jornada solitária, e a pior de todas. (...)

— *Mas não foi você quem tomou a dianteira, você foi colocado nessa posição. E quanto a ser a pessoa certa e adequada, bem, o Sr. Frodo também não era, como se pode dizer, nem o Sr. Bilbo. Eles não se elegeram.*

— Está bem, devo decidir sozinho. Vou decidir. Mas com certeza vou fracassar: isso seria absolutamente típico de Sam Gamgi.

(...) A guerra começou, e é mais que provável que as coisas já estejam indo bem para o Inimigo. Não há chance de voltar com a Coisa para obter conselhos ou permissão. *Só há duas escolhas: ficar sentado aqui até que eles venham e me derrubem morto sobre o corpo de meu mestre, e A levem; ou pegá-La e partir. — Respirou fundo. — Então é pegá-La!*

(...) Então curvou o próprio pescoço, e colocou nele a corrente, e de imediato sua cabeça foi puxada para o chão pelo peso do Anel, como se uma grande pedra tivesse sido pendurada em seu pescoço. *Mas lentamente, como se o peso ficasse menor, ou como se uma nova força crescesse nele, Sam levantou a cabeça, e com um grande esforço ficou de pé e percebeu que conseguiria caminhar e carregar seu fardo* (TOLKIEN, 2009b, pp. 352-354, grifos nossos).

No caso de Sam, este não contava que Frodo estivesse ainda vivo. E, quando descobriu, viu-se diante da própria falibilidade e do engano da consciência (FRANKL, 2007). Imediatamente, arrepende-se e toma uma postura para consertar o que fizera, superando, assim, a culpa. Ainda que tivesse sido diferente, Sauron provavelmente já teria pegado o Anel. Entretanto, as coisas não foram fáceis, tendo de suportar a dor,

aquele fardo; e o fez por um motivo maior que ele mesmo, autotranscendente:

Sam estremeceu e tentou forçar-se a avançar. (...) Apesar de ser uma esperança fugidia a que lhe trouxera a sua suposição, foi o suficiente para despertá-lo. Só poderia haver uma chance. *Seu amor por Frodo se elevou acima de todos os outros pensamentos* (...). Mas, mesmo que a estrada não oferecesse esperanças, sua tarefa agora era muito pior; não se tratava de evitar o portão e escapar, mas de entrar por ele, sozinho. (...)

Naquela hora de provação, *foi o amor por seu mestre que mais o ajudou a manter-se firme; mas também, no fundo de seu ser, ainda vivia independente seu senso simples de hobbit*: sabia em seu coração que *não era grande o suficiente para carregar tal fardo*, mesmo que aquelas visões não fossem apenas uma mera ilusão para atraí-lo. *O pequeno jardim de um jardineiro livre era tudo o que desejava e de que precisava, não um jardim expandido em um reino; queria trabalhar com as próprias mãos, e não ter as mãos dos outros para comandar.*

(...) *A cada passo tinha a impressão de que diminuía. Não tinha ido muito longe e já se via reduzido de novo ao tamanho de um hobbit bem pequeno e amedrontado.* Estava agora passando sob as próprias muralhas da Torre, e os gritos e ruídos de luta podiam ser ouvidos sem a ajuda do Anel.

(...) Sr. Frodo (...) a Demanda não fracassou, ainda não. Eu o peguei, Sr. Frodo, com as suas desculpas. E guardei-o a salvo. *Está em volta do meu pescoço agora, e é um fardo terrível, sem dúvida.* — Sam tateou o peito buscando o Anel na corrente. — *Mas suponho que o senhor deve pegá-lo de volta.* — Agora que tinha chegado a hora, Sam relutava em desfazer-se do Anel e sobrecarregar seu mestre com ele de novo.

(...)- Não, não! gritou Frodo, arrebatando o Anel e a corrente das mãos de Sam. — Nada disso, seu ladrão! — Ofegante, fixava Sam com olhos esbugalhados de medo e

hostilidade. Então, de repente, fechando o Anel em uma das mãos, ficou horrorizado (...)

Oh Sam! — exclamou Frodo. — Que foi que eu disse? Que foi que fiz? Perdoe-me! Depois de tudo o que fez. É o poder horrível do Anel. *Gostaria que nunca, nunca ele tivesse sido encontrado.* Mas não se importe comigo, Sam. *Devo carregar o fardo até o fim. Isso não se pode mudar. Você não pode intervir entre mim e esse destino.*

— Está tudo bem, Sr. Frodo — disse Sam, limpando os olhos com a manga da camisa. — *Eu entendo. Mas ainda posso ajudar, não posso? Preciso tirá-lo daqui* (TOLKIEN, 2009c, pp. 169, 171, 172, 182, 183, grifos nossos).

Ao falar da culpa e da falibilidade humana na história, podemos, ainda, retornar ao que Tolkien (*apud* CARPENTER, 2006, p. 227) explicita acerca dos Magos, visto que estariam submetidos não apenas às dores já citadas, como também ao que ele chamou de “o perigo dos encarnados”, a queda. Saruman foi um dos que sucumbiu e Galdalf precisou pagar o preço do próximo ponto da Tríade, a Morte.

Ademais, podemos considerar Frodo sob o prisma da culpa. Seu aparente fracasso, no último momento, até escandalizou alguns, como explica Tolkien em suas cartas.

Frodo estava em tal posição: uma armadilha aparentemente completa; uma pessoa de maior poder inato provavelmente jamais poderia ter resistido à atração pelo poder do Anel por tanto tempo; uma pessoa de menos poder não poderia ter esperanças de resistir a ele na decisão final. (...) A Busca — estava fadada a falhar como uma parte do plano mundial e também estava destinada a terminar em desastre como a história do desenvolvimento do humilde Frodo ao “nobre”, sua santificação. *Falhar ela iria e falhou no que dizia respeito a Frodo levado em consideração sozinho.* Ele “apostatou” — e recebi uma carta furiosa, protestando que ele *deveria ter sido executado como um traidor, e não honrado*

(TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 224, grifos nossos).

Nesse ponto notamos que, no contexto, o ato reparatório de Frodo, segundo palavras de Tolkien, fora dado com antecedência¹⁴. Um gesto benévolo, tomado de forma autotranscendente e, “simplesmente” bondosa, por ele e por Bilbo, possibilitou o desfecho positivo e a reparação daquele gesto:

Neste ponto, porém, a “salvação” do mundo e a própria “salvação” de Frodo é alcançada por sua *piedade prévia e seu perdão aos ferimentos*. Em qualquer momento qualquer pessoa prudente teria dito a Frodo que Gollum certamente o trairia e poderia roubá-lo no final. Ter “pena” dele, abster-se de matá-lo, foi uma insensatez, ou uma crença mística no *valor-por-si-só fundamental da piedade e da generosidade* ainda que desastrosas no mundo temporal. Ele o roubou e o feriu no final — mas, por uma “graça”, essa última traição ocorreu em uma junção precisa, quando a última má ação foi a coisa mais benéfica que alguém poderia ter feito por Frodo! *Por uma situação criada por seu “perdão”, ele próprio foi salvo e aliviado de seu fardo* (Idem, p. 225).

Outros personagens se viram também diante dos seus erros e mudaram – ainda que no último instante. Vejamos Boromir e seu ato reparador ao defender os Hobbits restantes:

Boromir, abrindo os olhos, esforçava-se para falar. Finalmente, lentas palavras afloraram. — Tentei tirar o Anel de Frodo — disse ele. — *Sinto muito. Paguei por isso. — Seu olhar desviou para os inimigos caídos; pelo menos vinte.* — Eles se foram; os Pequenos; os orcs os levaram. Acho que não estão mortos. — Fez uma pausa

¹⁴ E, portanto, além da contribuição – primeiro item de superação - do sofrimento suportado, elevou-se também acima da culpa – claramente não antes do desfecho.

na qual seus olhos se fecharam de cansaço (TOLKIEN, 2009b, p. 6, grifos nossos).

Ao falar do terceiro ponto da Tríade, a Morte, podemos rememorar o que Tolkien cita a respeito dos elfos. O poder que estes buscavam estava atrelado à preservação das coisas, à fixação ao passado e não à aceitação autêntica do destino da transitoriedade. Esse fora o motivo do poder que Sauron exerceu sobre eles durante um período - até certo ponto (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006). A queda de Saruman, ainda, fez com que bons fossem “obrigados a esforços e sacrifícios maiores. Assim, Gandalf enfrentou e sofreu a morte” (Idem, p. 228).

Encarar a Morte de Galdalf e viver o luto¹⁵ — antes mesmo do desfecho com Boromir — foi imprescindível para Frodo dar mais um passo de amadurecimento interior. No fim, ele mesmo achava que morreria e estava disposto a tal — não conseguiria, porém, sem a ajuda de Sam.

“Então esse era o trabalho que eu senti que precisava desempenhar quando parti”, pensou Sam: “ajudar o Sr. Frodo até o último passo e depois morrer junto com ele? Bem, se esse era o trabalho, é melhor que eu o faça. Mas eu gostaria imensamente de rever Beirágua, e Rosinha Villa e seus irmãos, e o Feitor e Calêndula e todos eles. Não posso conceber a ideia de que Gandalf tenha enviado o Sr. Frodo nessa missão se não houvesse nenhum fiozinho de esperança de ele voltar algum dia. (...) Mas no momento em que a esperança morria em Sam, ou parecia morrer, ela se transformou em uma nova força. O rosto simples do hobbit ficou austero, quase cruel, no momento em que sua disposição se endureceu, e ele sentiu um frêmito percorrer-lhe pernas e braços, como se tivesse se transformado em alguma criatura de pedra e aço, que não poderia ser subjugada nem pelo desespero,

¹⁵O luto é a primeira atitude sensata ao se tratar da Morte - terceiro aspecto da tríade trágica - de um ente querido (FRANKL, 2003b).

nem pelo cansaço, nem por milhas infindáveis de terra desolada.

Com um novo senso de responsabilidade, trouxe os olhos de volta para a terra que o rodeava, estudando o próximo movimento (TOLKIEN, 2009c, p. 208, grifos nossos).

A responsabilidade¹⁶ de suas escolhas frente ao perigo de Morte mudou a perspectiva de Frodo e de Sam sobre as coisas. Perto do que achavam ser o fim, despojaram-se, literalmente, de todos os pesos extras, focando apenas no que deviam fazer, até que o fardo em si não parecesse tão pesado. Segundo Sam, no trecho final:

— Mas estive pensando, Sr. Frodo, *há outras coisas das quais podemos nos privar*. Por que não tornar o fardo um pouco mais leve? Estamos indo para lá agora, o mais direto possível. — Apontou para a Montanha. — *Não adianta levarmos coisa alguma sem termos certeza de que precisaremos dela*.

Frodo olhou de novo na direção da Montanha. — Não — disse ele — não vamos precisar de muita coisa naquela estrada. E no fim não precisaremos de nada. — *Pegando o escudo de orc, jogou-o fora, e o capacete foi em seguida*. Então, despindo a capa cinzenta, desafiou o cinto pesado e o deixou cair no chão, juntamente com a espada na bainha. Rasgou os trapos da capa preta, jogando-os fora também.

(...) Agora, por fim, viraram o rosto para a Montanha e partiram, sem mais pensarem em se esconder, *concentrando o cansaço e a vontade fraquejante apenas na única tarefa de prosseguir*.

(...) — Mas e depois, Sam Gamgi, e depois? Quando você chegar lá, o que vai fazer? (...) *Para sua decepção, Sam percebeu que não tinha uma resposta para isso*. (...)

¹⁶ Ponto essencial de atitude autêntica frente à Morte.

—*Vou chegar lá, mesmo que deixe tudo, exceto meus ossos, para trás* — disse Sam. — *E eu mesmo vou carregar o Sr. Frodo, mesmo que isso arrebente minhas costas e meu coração.*

(...) — Agora vamos! Agora, para o último arranque! — disse Sam, esforçando-se para se levantar (...).

Sam olhou para ele e chorou em seu íntimo, mas nenhuma lágrima chegou-lhe aos olhos secos e ardidos.

— Eu disse que o carregaria, mesmo que arrebetasse as costas - murmurou ele — e é isso que vou fazer!

— Venha, Sr. Frodo! — gritou ele. — *Não posso carregar a coisa em seu lugar, mas posso carregá-lo junto com ela. Então vamos subir!*

(...) *Sam levantou-se com dificuldade; então, para seu espanto, sentiu que o fardo era leve* (TOLKIEN, 2009c, pp. 211-215, grifos nossos).

Arwen também foi um expoente de alguém que acolheu sobre si a morte em vista a alguém. Um sacrifício feito, do mesmo modo, para que Frodo tivesse a chance de descansar e se “curar” de seus ferimentos, tomando o seu lugar na partida dos Portos (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006). Nas palavras de Tolkien sobre Arwen: “Sua renúncia e sofrimento estavam relacionados e enredados com os de Frodo: ambos eram partes de um plano para a regeneração do estado dos Homens” (Idem, p. 311).

Entretanto, o último pesar e tentação do Escuro de Frodo, segundo Tolkien, foi justamente o afã de ter retornado como um “herói” e não “apenas” um instrumento do bem. O que, de fato, ocorreu.

Como desfecho deste fragmento da história, vemos o sofrimento de Frodo e, em termos franklianos, um sinal daquilo que lhe possibilitou resistir tanto tempo ao Poder e ao fardo do Anel, realizando a façanha por algo além de si mesmo:

Frodo empreendeu sua demanda *por amor* — para salvar o mundo que conhecia do desastre ao custo de si próprio,

caso pudesse; e também em completa *humildade*, reconhecendo que ele era totalmente inadequado para a tarefa. Seu compromisso real era apenas *fazer o que pudesse*, tentar encontrar um caminho e ir o mais longe na estrada que sua força de mente e corpo permitisse. Ele fez isso (TOLKIEN *apud* CARPENTER, 2006, p. 311, grifos nossos).

E, para citar um trecho do livro,

— Eu também já pensei desse modo. Mas meu ferimento foi muito profundo, Sam. *Tentei salvar o Condado, e ele foi salvo, mas não para mim*. Muitas vezes precisa ser assim, Sam, *quando as coisas correm perigo: alguém tem de desistir delas, perdê-las, para que outros possam tê-las* (TOLKIEN, 2009c, p. 307, grifos nossos).

Explicita-se, desse modo, por meio dessas personagens, uma característica que Frankl (1978, 2011, 2003b, 2005, 2018) menciona em vários de seus escritos: o poder desafiador do espírito humano.

Conclusão

Frankl (2018, p. 175) afirma, citando a última frase da Ética de Espinoza: "*Sed omnia praeclara tam difficilia quam rara sunt*"¹⁷. Assim ocorre com a proposta de descoberta e realização do sentido por meio do sofrimento, o qual se deu através do próprio feito realizado por Tolkien em suas obras. Ainda que muitas pessoas deem o testemunho acerca da capacidade especificamente humana de elevar-se, indo além de si, transformando a tragédia num triunfo, sabemos que isso não é uma tarefa fácil de ser empreendida.

¹⁷ No entanto, tudo que é grande é tão difícil de compreender quanto de encontrar.

Para Frankl (1978), a capacidade de sofrer não é algo inato, e sim, uma conquista. Para que este sofrimento adquira sentido precisa ser transcendido e vivido por amor a algo ou alguém, tornando-se, assim, sacrifício. Como o fez Frodo, que, nas palavras de Tolkien (*apud* CARPENTER, 2006, p. 311), “empreendeu sua demanda por amor”; já que o homem não é apenas uma semente, mas também um jardineiro que atua para o bem ou para o mal, podendo, sim, se autoconfigurar mediante suas escolhas.

Frankl (2005) acredita que a literatura pode ser caminho de expressão autotranscendente da pessoa, cura e esperança. Assim o é para Tolkien (2006) ao pretender produzir um efeito de alegria e esperança em quem lê. Feito este cheio de desafios, especialmente nos dias de hoje em que os fracassos e sofrimentos são um fim em si mesmo ou objetos de fuga.

Os livros ou filmes podem ser usados para que o leitor fuja de si e do vazio de sua existência. Nos romances e nas histórias de “heróis” é possível desligar-se e alcançar o prazer negativo do libertar-se - conforme o entendimento de Schopenhauer - enquanto o que realmente confere sentido é a tensão, e a luta pela vida, em seu caráter intencional. Erroneamente, contenta-se em encontrar alguém, mesmo sendo personagem fictício, que em algum lugar cumpre com o seu dever, ao invés de a própria pessoa o fazer (MENEZES, 2014).

Ao citar sua própria experiência de padecimento nos campos de concentração, Frankl (2018) menciona que, ao nos vermos colocados em situações em que se demanda grandeza interior — como as admiradas nas literaturas — arrisca-se o esquecimento. Entretanto, pode também acontecer uma inspiração que venha a motivar uma atuação autêntica e efetiva no mundo.

Sofrer significa agir, crescer, amadurecer, sendo este seu principal produto — e enriquecer-se. Essa conquista faz com que o mundo inteiro seja agraciado por aqueles que têm a coragem de suportar seus fardos com dignidade ou pelos que, percebendo-se

culpados, elevam-se acima do próprio fracasso momentâneo, e mudam para melhor. Ou, ainda, por todos que, encarando a própria finitude, levam a vida com uma responsabilidade ímpar (FRANKL, 1978).

Ainda que esses que se tornam capazes de sofrer formem uma minoria, vale mais, como menciona Frankl, juntar-se a eles do que ficar imerso na maioria, pois “desde Auschwitz nós sabemos do que o ser humano é capaz. E desde Hiroshima nós sabemos o que está em jogo” (2018, p. 175).

Lembre-mos, por fim, das palavras de Tolkien: “Tudo o que sabemos (...) é que o mal trabalha com um vasto poder e sucesso perpétuo — em vão, apenas preparando sempre o terreno para que o bem inesperado brote” (*apud* CARPENTER, 2006, p. 78). Há, em toda situação, um sentido nos aguardando para ser descoberto e realizado e, inclusive, nada melhor para fazer brilhar a luz do que ser acendida em locais escuros.

Referências

CARPENTER, H. (org.). *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliva Brum Curitiba: Arte e Letra, 2006.

FRANKL, V. E. *A Presença Ignorada de Deus*. 12ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *A Vontade de Sentido: fundamentos e aplicações da Logoterapia*. São Paulo: Paulus, 2011.

_____. *Ante el Vacío Existencial: Hacia una Humanización de La Psicoterapia*. 10ª Edição. Barcelona: Herder, 2003a.

_____. *Em Busca de Sentido: Um Psicólogo no Campo de Concentração*. Tradução de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. 43ª Edição. São Leopoldo; Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2018.

_____. *Fundamentos Antropológicos da Psicoterapia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

_____. *Logoterapia e Análise Existencial: textos de seis décadas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Tradução de Marco Antônio Casanova, 2012.

_____. *Psicoterapia e Sentido da Vida*. São Paulo: Quadrante. Tradução de Alípio Maia de Castro, 2003b.

_____. *Psicoterapia y Existencialismo: Escritos Selectos Sobre Logoterapia*. 2ª Edição. Tradução de Antoni Martínez Riu. Barcelona: Herder, 2003c.

_____. *Um Sentido Para A Vida*. São Paulo: Ideias e Letras, 2005.

LUKAS, E. *Prevenção Psicológica*. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *Equilibrio y Curación a través de la logoterapia*. Tradução de Héctor Piquer. Barcelona: Paidós, 2007.

MENEZES, C. P. *O Livro como Recurso Logoterapêutico: “O Senhor Dos Anéis” e A Vida Como Missão*. Marília: Fajopa, 2014.

PINTOS, C. C. G. *A Logoterapia em Contos: o livro como recurso terapêutico*. São Paulo: Paulus, 2007.

SOTO, E. P; GUBERMAN, M. *Diccionario de logoterapia*. 1ª Edição. Buenos Aires: Lumen Hvmanitas, 2005.

TOLKIEN, J.R.R. *Sobre Histórias de Fadas*. São Paulo: Conrad do Brasil, 2006.

_____. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 2009a.

_____. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 2009b.

_____. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 2009c.

Os vestígios da Trindade em *O Silmarillion*

Traces of Trinity in The Silmarillion

Maurício Avoletta Júnior¹

RESUMO: A partir da ideia de trindade criativa de Dorothy L. Sayers e da concepção agostiniana de Trindade, tentaremos mostrar que em *O Silmarillion* de J.R.R. Tolkien existem vestígios da Trindade cristã refletidos em Eru Ilúvatar, o Deus Criador na mitologia tolkieniana. Mantendo nossa atenção na criação dos anões por Aulë e na dissonância causada por Melkor na canção dos Ainur, mostraremos a necessidade para a lógica interna da *subcriação* tolkieniana, em que Eru subsiste em mais de uma pessoa, semelhantemente à doutrina cristã da Trindade.

PALAVRAS-CHAVES: J.R.R. Tolkien, Dorothy L. Sayers, Santo Agostinho, Trindade, *O Silmarillion*.

ABSTRACT: Based on Dorothy L. Sayer's idea of a creative trinity and the augustinian concept of Trinity, we will try to show that in *The Silmarillion* of J.R.R. Tolkien there are some Trinity traces reflected on Eru Ilúvatar, the Creator God of tolkienian mythology. Focusing on Aulë's creation of dwarves and on Melkor's dissonance in the song of the ainur, we will argue for the necessity, in accordance with internal ruled of this *subcreation*, that Eru subsists in more than one person, similarly to the Christian doctrine of Trinity.

KEYWORDS: J.R.R. Tolkien, Dorothy L. Sayers, Saint Augustine, Trinity, *The Silmarillion*.

Introdução

Com base na análise de dois trechos de *O Silmarillion* — o momento em que Aulë cria os anões e a dissonância que Melkor causa na canção dos ainur —, mostraremos que Eru Ilúvatar, tal

¹ Bacharel em Teologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

qual o Deus cristão, subsiste em alguma pluralidade pessoal. Primeiramente, faremos uma exposição da tríplice criativa de Dorothy L. Sayers, com o auxílio da concepção agostiniana de Trindade e a tolkieniana de contos de fadas.

Essa exposição será de vital importância para mostrarmos que, qualquer teologia que sustente algum monoteísmo com um deus pessoal que intervém em sua criação necessariamente crê que essa divindade seja internamente relacional e interpessoal, subsistindo em mais de uma pessoa. Caso esses pontos não se mostrem verdadeiros na divindade em questão, ela não poderá ter uma ação contínua em sua criação, ser imanente e transcendente. No entanto, acreditamos que Eru Ilúvatar é um deus não apenas transcendente, mas também imanente e que atua de modo contínuo na realidade da subcriação tolkieniana.

Em seguida, partiremos para a análise de *O Silmarillion*, enfocando os textos selecionados com o fim de identificar se esses vestígios trinitários são realmente presentes em Eru e na mitologia tolkieniana. Caso nossa hipótese se mostre verdadeira, além de uma contribuição para as pesquisas sobre o *legendarium*² de Tolkien, acreditamos que ela será uma fonte útil para as discussões a respeito da relevância da teologia cristã para os debates públicos.

Assim como Hans Urs von Balthasar, Jürgen Moltmann, Miroslav Volf e Peter Leithart, acreditamos que a teologia trinitária possui respostas satisfatórias para os problemas da sociedade. Ainda que se trate de uma teologia confessional, as respostas cristãs mostraram-se benéficas até mesmo para as sociedades que não professam nenhuma religião, como se deu nos casos da doutrina social concebida pelo Papa Leão XIII, do distributismo de G.K. Chesterton e de Hillaire Belloc e da concepção calvinista de sociedade de Abraham Kuyper e Herman Dooyeweerd, para citar apenas alguns exemplos.

² Por *legendarium*, referimo-nos especificamente a toda obra tolkieniana concernente a Terra-média.

A literatura, por sua vez, tem o poder de expor ideias de maneira clara, como já bem observaram René Girard, Antonio Candido, entre outros. Por esse motivo, entendemos ser de extrema relevância o estudo da literatura, principalmente aquela considerada fantástica³. Graças ao sucesso de adaptações cinematográficas de obras de fantasia, como *Harry Potter*, *Alice no País das Maravilhas* e a própria trilogia de *O Senhor dos Anéis*, o público que antes era apenas do cinema, tem agora migrado para os livros, como já mostrou Cristiano Camilo Lopes⁴. Devido a esse movimento de migração para a literatura, acreditamos ser importante estudá-la com mais afinco, a fim de compreender o pensamento desses leitores.

A Trindade Criativa

Dorothy L. Sayers foi, juntamente com autores como Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyle e G.K. Chesterton, um grande nome da literatura detetivesca. Sua personagem Lord Peter Wimsey, junto com o Padre Brown e o próprio Sherlock Holmes, teve o nome marcado na história desse gênero da literatura. No entanto, existe um lado dessa importante escritora que é por muitos desconhecido. Sayers, além de escritora de ficção, era tradutora, acadêmica e ensaísta. Entre seus trabalhos, encontram-se a aclamada tradução da *Divina Comédia* de Dante Alighieri e diversos artigos abordando variados assuntos, desde teologia moral e dogmática até crítica literária e social. Integrando sua obra encontra-se *A Mente do Criador*, que aqui receberá especial atenção.

³ Por literatura fantástica, nos referimos especificamente à compreensão do filósofo e crítico literário Tzvetan Todorov, que no livro *Introdução à Literatura Fantástica*, em citação direta a Louis Vax em *L'Art et la Littérature Fantastiques*, define literatura fantástica da seguinte maneira: "A narrativa fantástica ... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável" (TODOROV, 2014, p. 32).

⁴ Lopes investigou esse fenômeno de migração, especificamente nas adaptações cinematográficas de *As Crônicas de Nárnia* em *E o Filme Gerou o Leitor: um estudo sobre As Crônicas de Nárnia no Brasil* (2017).

Sayers, assumindo como pressuposto as doutrinas cristãs da *Imago Dei* e da Trindade, compreende que o homem é a imagem e semelhança não apenas do Deus Pai, mas de toda a Trindade, ou seja, também do Deus Filho e do Deus Espírito. Sendo um reflexo dessa Trindade divina, Sayers argumenta que o ser humano é constituído de uma tríplice criativa, que chamou de *Ideia*, *Energia* e *Poder*: ***Ideia***, como a imagem de Deus Pai, consiste em o autor de uma obra concebê-la por completo e de modo atemporal; ***Energia***, como imagem do Deus Filho, representa o labor de trazer aquela *Ideia* para o plano da temporalidade; ***Poder***, como imagem do Deus Espírito, é o que dá vida à obra, atuando sobre as pessoas que a contemplarão.

Com o fim melhor explicar a tríplice criativa, a autora cita um trecho da peça *The Zeal of Thy House*, em que ilustra a ideia da seguinte forma:

(...) toda obra (ou ato) de criação é tríplice, uma trindade terrestre que reflete a Trindade celestial.

Em primeiro lugar (não no tempo, mas apenas por ordem de enumeração), há a *Ideia Criativa*, livre das paixões, atemporal, que contempla toda a obra completa de uma só vez, o fim no princípio, e esta é a imagem do Pai.

Em segundo lugar, há a *Energia Criativa* (ou *Atividade*) concebida por essa *Ideia*, que trabalha no tempo desde o começo até o fim, com suor e paixão, sendo encarnada nos laços da matéria, e esta é a imagem da Palavra.

Em terceiro, há o *Poder Criativo*, o significado do trabalho e seu respaldo na alma viva, e esta é a imagem do Espírito que habita nela.

E esses três são um, tendo cada um igualmente toda a obra em si, mas nenhum pode existir sem o outro: e esta é a imagem da Trindade (SAYERS, 2015, p. 49).

Temos aí um reflexo da Trindade divina no ser humano, que não só permite que ele crie, mas também faz com que crie segundo a dinâmica com a qual foi criado.

Tolkien, em seu ensaio “Sobre Contos de Fadas” (1947), semelhantemente à concepção trinitariana de Sayers, compreende o homem como um *subcriador*. Tolkien diz que “o que acontece (...) é que o criador de história mostra ser um ‘subcriador’ de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar” (TOLKIEN, 2014, p. 14). Por ser uma criatura feita à imagem e semelhança de um Deus criador, o ser humano se torna um *subcriador*, na medida em que cria a partir do que já existe⁵. Ainda em “Sobre Contos de Fadas”, Tolkien afirma que “A Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e a nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não apenas feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador” (TOLKIEN, 2014, p. 54).

O autor nos mostra que o homem cria, ainda que não propositalmente, de maneira analógica⁶, ou seja, com base nas coisas que já existem. O homem apenas exerce sua criatividade sobre aquilo que já possui um significado absoluto dado por um Criador maior, fazendo refletir a imagem dele. A criação humana possui não apenas o reflexo do homem, mas também o da criação divina e, por consequência, o de um Criador divino.

O homem existe, como compreendeu Santo Agostinho, porque é criado por Deus, e não o inverso:

Observando as outras coisas que estão abaixo de ti, compreendi que absolutamente não existem, nem totalmente deixam de existir. Por um lado, existem, pois provêm de ti; por outro não existem, pois não são aquilo

⁵ *Subcriação* foi um termo cunhado por Tolkien e apareceu, pela primeira vez, no livro *Tree and Leaf* [Árvore e Folha], de 1964. Tolkien entende que o ser humano é um criador secundário feito por um Criador primário.

⁶ Por analogia, compreendemos um ponto de semelhança entre dois entes que nos permite expressar algo ainda inexprimível com exatidão em palavras. Para a teologia cristã clássica, compreende-se que muitas questões relacionadas ao caráter e a natureza de Deus, só podem ser, teoricamente, compreendidas mediante analogias. Dorothy Sayers chega a afirmar em *A Mente do Criador* que “toda linguagem, não importa sobre o que seja, é analógica. Nosso pensamento se dá por uma série de metáforas; não sabemos explicar nada por si só, mas apenas à luz de outras coisas. Nem mesmo a matemática é capaz de expressar a si mesma senão por meio de um sistema ideal de números puros” (SAYERS, 2015, p. 41).

que és. Só existe realmente aquilo que permanece imutável. “Bom para mim é apegar-me com Deus”, porque, *se eu não permanecer nele, tampouco poderei permanecer em mim mesmo*. “Ele, imutável em si mesmo, renova todas as coisas. Tu és o meu Senhor, porque não tens necessidade de meus bens”. (AGOSTINHO, 1997, p. 191, grifo nosso).

Sendo o homem criado por Deus, é então sustentado pela própria existência de seu Criador. Contudo, segundo a teologia cristã, por ser trino, Deus não apenas sustenta, mas também interfere na realidade por meio da providência e dos milagres. Caso não se trate de um deus que subsiste em uma comunhão interpessoal, será então autocentrado e, por conseguinte, não poderá nem ser um deus relacional, nem intervir ativamente em sua criação. Desse modo, podemos concluir que um deus que se relaciona e intervém em sua criação é, necessariamente, uma comunhão interpessoal.

Como bem observou Santo Agostinho, o mundo criado não pode vir a ser à parte de Deus, porque todas as coisas só existem enquanto *permanecem* nele. Para que Deus possa atuar de forma ativa e pessoal e sustentar em si mesmo a sua criação, subsistir em uma comunhão interpessoal é um pressuposto inegociável.

A criação divina, como observa Santo Agostinho em *A Trindade*, possui um reflexo de seu criador que, como afirma Sayers, manifesta-se trinitariamente. Essa manifestação ocorre mediante reflexos de atributos e qualidades divinas na criação:

Todos esses seres, criados pela arte divina, manifestam em si certa unidade, beleza e ordem. Porque qualquer deles encerra uma unidade, como, por exemplo, a natureza corpórea e as faculdades da alma. Além disso, possuem algum traço de beleza, como são as formas ou qualidades dos corpos e as ciências ou artes próprias das almas. Finalmente, procuram e guardam certa ordem, como, por exemplo, o peso e as posições dos corpos e os

amores e os prazeres das almas (AGOSTINHO, 1995, p. 230).

Ainda que reflita esse espectro trinitário, toda criação humana tem sua *existência concreta* limitada à existência do seu próprio criador. Trazê-la à materialidade fará com que seja dependente daqueles que entram em contato com ela e não apenas de quem a criou, pois somente assim conseguirá uma existência contínua. O homem não pode sustentar nenhuma realidade além da si mesmo, pois, diferentemente do Deus cristão, ele não subsiste em mais de uma pessoa.

Embora Eru Ilúvatar, o Deus criador na mitologia tolkieniana, não seja descrito em nenhum momento como um deus trino, diante do que foi exposto até aqui compreendemos que, para ser um deus relacional e ativo na história, é necessário que Eru, de algum modo, subsista em mais de uma pessoa.

Tolkien e a Trindade

Os paralelos entre Eru Ilúvatar e o Deus cristão, bem como os paralelos entre o “Ainulindalë”, o “Valaquenta”⁷ e a criação do mundo narrada no livro do *Gênesis*, não são nenhuma novidade para os tolkienistas e leitores mais atentos da obra tolkieniana⁸. Por esse motivo, não nos preocuparemos em expor os atributos de Eru, mas focaremos apenas nos vestígios trinitários nele presentes.

Embora os pontos de contato de Eru com o Deus cristão sejam numerosos e representem atributos muito caros para a maneira como a Tradição cristã o compreende, a Trindade não é explicitada na obra. No entanto, acreditamos ser de extrema importância para a lógica interna da mitologia tolkieniana, que

⁷ “Ainulindalë” e “Valaquenta” são as duas narrativas da criação da Terra-média, ambas presentes em *O Silmarillion*.

⁸ Caso o leitor queira aprofundar-se nesse assunto, ver *God and Ilúvatar: Tolkien's Use of Biblical Parallels and Tropes in His Cosmogony* (2013), de Kevin R. Hensler.

Eru comporte em si algum tipo de existência compartilhada, semelhante à descrita pela doutrina trinitária.

Segundo a teologia cristã, Deus é triuno; não constituindo três deuses, mas uma única divindade que subsiste em três pessoas que interagem mutuamente de modo que uma não se sobrepõe, mas se *submete*⁹ à vontade da outra. Santo Agostinho em *A Trindade* afirma que: “(...) as três Pessoas são um só Deus, grande, sábio, santo e bem-aventurado” (AGOSTINHO, 1995, p. 223). Agostinho mais a frente afirma que “(...) cada uma das Pessoas divinas está em cada uma das outras, e todas em cada uma, e cada uma em todas estão em todas, e todas são somente um. (AGOSTINHO, 1995, p. 231). De modo a mostrar que Deus não se contradiz e que é harmonia plena, Hans Urs von Balthasar (2016, p. 15), por sua vez, compreende Deus como autodeterminado e plenamente livre, mostrando que, tanto dentro quanto fora do espectro trinitariano, Ele se submete livremente à própria vontade, respeitando a lógica criacional por Ele estabelecida.

Eru, diferentemente do Deus cristão, não é apresentado como um deus que subsiste em uma comunhão interpessoal; contudo, durante a narrativa de *O Silmarillion*, somos expostos, por exemplo, a momentos específicos na criação de Eä¹⁰ que só seriam possíveis caso Eru de algum modo subsistisse em mais de uma pessoa. Se estivéssemos lidando com uma mitologia politeísta, seria perfeitamente aceitável que outros deuses igualmente criadores auxiliassem na sustentação da realidade e

⁹ Por submissão entendemos o mesmo que Santo Hilário de Poitiers em *Tratado sobre a Santíssima Trindade*, ao mostrar que o relacionamento intratrinitário ocorre mediante uma submissão livre. Cada Pessoa da Trindade — embora sejam iguais em poder e atributos — possui um papel próprio dentro da economia trinitária. Por isso, essa submissão intratrinitária, não resulta em algum tipo de estrutura de poder entre as Pessoas da Trindade. Além disso, fora as citações do próprio Santo Agostinho a Santo Hilário em sua obra *A Trindade* (cap. 10, c. 11), Lewis Ayres (*apud* MECONI, 2016, p. 95), aponta uma influência de Santo Hilário na teologia trinitária de Santo Agostinho, o que possibilita essa compreensão na teologia agostiniana, ainda que o próprio Agostinho não tenha utilizado este termo específico.

¹⁰ Segundo o índice de nomes d’*O Silmarillion*: “O Mundo, o Universo material; Eä, em élfico com o significado de *É*, ou *Que Seja*, é a palavra usada por Ilúvatar quando o Mundo começou sua existência” (TOLKIEN, 2019, p. 430-1).

intervissem nela. Todavia, por se tratar de uma mitologia monoteísta, é necessário que Eru seja mais poderoso que qualquer outro ser existente, pois é dele que vem a sustentação do mundo criado.

Ao falar sobre a criação dos anões, o narrador traz o diálogo entre Eru e Aulë, onde acreditamos estar um dos maiores indícios da nossa hipótese trinitária.

Movido pela ansiedade da chegada dos Filhos de Ilúvatar – os Elfos e os Homens –, à Terra-média, Aulë não se contém e traz para a existência os anões, baseados na forma dos Filhos de Ilúvatar que tinha em sua mente. Ao terminar sua criação, Aulë é surpreendido pelo próprio Eru, que o exorta dizendo:

Por que fizeste isso? Por que tentas uma coisa que sabes estar além de teu poder e tua autoridade? Pois *tu tens de mim como dom teu próprio ser apenas e nada mais*; e, portanto, *as criaturas e tua mão e mente podem viver apenas por aquele ser, movendo-se quando pensas em movê-las e, se teu pensamento estiver em outro lugar, ficando paradas*. É esse o teu desejo? (TOLKIEN, 2019, p. 73, grifo nosso).

Aqui, claramente, podemos observar que um dos erros de Aulë foi o de trazer à existência seres que dependiam dele para que pudessem continuar existindo. Por esse motivo, Aulë possuiria apenas duas opções: ou dedicar todo o seu tempo para que suas criaturas existissem — e ainda assim estas herdariam as limitações intrínsecas a Aulë —, ou então *esquecer-se* delas, fazendo com que parassem de existir.

A ânsia por criar estava em Aulë porque ele reflete atributos de seu criador. Eru cria, e Aulë deseja fazer o mesmo. Por ser um reflexo de seu criador, é parte de sua natureza o desejo de criar. Podemos ver isso claramente na fala do próprio Aulë:

(...) a criação de coisas está no meu coração por causa da minha própria criação por ti; e o menino de pouco

entendimento que transforma em brinquedo as ações de seu pai pode fazê-lo sem pensamento de zombaria, mas porque ele é o filho de seu pai. (TOLKIEN, 2019, p. 74, grifo nosso).

O ponto principal para que possamos sugerir essa pluralidade de existências em Eru é o momento em que este diz para Aulë: “(...) tens de mim como dom teu próprio ser apenas e nada mais; e, portanto, as criaturas e tua mão e mente podem viver apenas por aquele ser, movendo-se quando pensas em movê-las e, se teu pensamento estiver em outro lugar, ficando paradas.” (TOLKIEN, 2019, p. 73). Vemos, neste trecho, que Aulë trouxe à existência seres que dependiam completamente dele para continuar existindo e que, no entanto, ele não podia conceder esse tipo de existência tendo em vista que ele mesmo tinha apenas a sua como dom. Em um primeiro momento, podemos notar que as criaturas feitas por Aulë são plenamente dependentes de Aulë, porém, .

A liberdade é um ponto crucial para a verossimilhança de uma obra de arte, como Sayers demonstra em *A Mente do Criador*:

Todos os personagens, dos mais importantes até os de menor importância, e dos melhores aos piores, para ser criaturas vivas, devem representar uma parte da mente do criador. Mas quando todos eles dão expressão a essa mente exatamente da mesma forma, então a criação como um todo fica sem cor, mecânica e inverossimil. Só aqui começamos a entrever como é importante, para uma criação plena, que haja alguma espécie de livre-arbítrio. Entretanto, agora fica difícil empregar nossa metáfora, pois parece evidente que os personagens criados por um escritor humano são suas marionetes sem recursos próprios, tendo de obedecer sempre ao seu desejo, para o bem ou para o mal (SAYERS, 2015, p. 67).

Embora Sayers compreenda que até mesmo para uma criação humana é necessário algum tipo de liberdade, esta não pode se dar perfeitamente. Por ser a tríplice criativa apenas análoga à Trindade divina, a liberdade que o *subcriador* dá à sua *subcriação* é igualmente análoga a sua própria liberdade — parcial.

Por sua vez, Santo Agostinho, em *O Livre-Arbítrio*, demonstra que o homem dispõe de certa liberdade moral, que lhe possibilita fazer tanto o mal como o bem. É essa liberdade que permite ao homem relacionar-se com os outros, consigo mesmo e com o próprio Deus:

(...) é verdade que o homem em si seja certo bem, e que não poderia agir bem, a não ser querendo; seria preciso que gozasse de vontade livre, sem a qual não poderia proceder dessa maneira. Com efeito, não é pelo fato de uma pessoa poder se servir da vontade também para pecar, que é preciso supor que Deus nô-la tenha concedido nessa intenção. Há, pois, razão suficiente para ter sido dada, já que sem ela o homem não poderia viver retamente (AGOSTINHO, 1995, p. 74–5, grifo nosso).

A necessidade de haver algum aspecto trinitário em Eru decorre não apenas da estrutura tríplice da criatividade humana, mas também de indícios na obra de J.R.R. Tolkien. Isso remete ao ensaio “Sobre Contos de Fadas”, em que Tolkien afirma que um conto *faérico*¹¹ deve trazer consigo valores absolutos e até mesmo religiosos. Como o conto de fadas, segundo Tolkien, deve dialogar com a realidade, sendo ela necessariamente transcendental, assim a ideia trinitária torna-se plausível no contexto de um mundo subcriado também.

No momento em que cria os anões, Aulë é exortado por Eru pois tem como dom apenas sua própria existência. O vala não

¹¹ Aqui, o termo *faérico* aparece como referência a palavra *Faërie*, que, para Tolkien, seria, basicamente, o que Ronald Kyrmse traduziu por *Terra-Fada*, no livro *Ferreiro de Bosque Grande* (2015). Essa *Terra-Fada* seria o equivalente à Terra das Fadas, ou a Elfolândia de Chesterton: o lugar encantado em que a realidade e o fantástico se encontram.

consegue manter sua criação existindo de maneira contínua, porque ele é apenas um reflexo de Eru e não o próprio Deus, sendo apenas semelhante e não idêntico a ele, assim como a doutrina da *Imago Dei*.

O fato de existirmos sem subsistirmos em mais de uma pessoa, faz com que dependamos de fatores externos para sustentarmos qualquer tipo de existência. O autor que traz sua *Ideia* à realidade por meio da *Energia* criadora não sustenta sua *subcriação* continuamente por meio do seu próprio *Poder*; pelo contrário, ele depende do *Poder* daqueles que entram em contato com sua *subcriação*. Sem isso, cedo ou tarde, sua obra deixará de existir pois não terá sustento externo a ela.

Aulë não subsiste em uma pluralidade interpessoal e isso fica claro na leitura de *O Silmarillion*. Logo, por não conter essa pluralidade de existências, Aulë tem apenas uma *existência concreta*. Por que devemos inferir a partir dessa ilação que Eru, diferentemente da sua criação, subsista em mais de uma pessoa?

Tolkien afirma a necessidade de uma história que esbarre minimamente no *mundo encantado*, obedecendo não apenas à lógica interna da *subcriação*, mas, principalmente, à lógica da própria criação. Tolkien, com o fim de exemplificar isso, utiliza-se da história de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas* e mostra que ela não pode ser um conto *faérico*, pois extrapola para um mundo irreal que só pode ser justificado com um sonho:

(...) visto que o conto de fadas trata de “maravilhas”, ele não pode tolerar nenhum enquadramento ou mecanismo que dê a entender que toda a história em que ocorrem é uma ficção ou ilusão. É claro que o próprio conto pode ser tão bom que podemos ignorar o enquadramento. Ou pode ter sucesso e ser divertido como história de sonho. São assim as histórias da *Alice* de Lewis Carroll, com seu enquadramento de sonho e suas transições de sonho. Por esse motivo (e por outros), elas não são contos de fadas. (TOLKIEN, 2014, p. 14–5)

Ao apelar para esse recurso, o autor mata a verossimilhança de sua *subcriação*, que, para Tolkien, é de extrema importância para o desenvolvimento de uma boa história, pois é essa verossimilhança que proporciona a possibilidade de alguma espécie de livre-arbítrio. O conto *faérico*, portanto, não deve apelar para uma literatura escapista; ao contrário, deve trazer esse *mundo encantado* para o *mundo real*, mostrando que existe uma *realidade abscondita* por de trás da nossa *realidade concreta*. Peter J. Schakel, no *Cambridge Companion* dedicado ao pensamento de C.S. Lewis, comenta que:

(...) os mitos têm origem divina e comunicam um tipo profundo e universal de realidade: eles constituem “um vislumbre da verdade divina, real apesar de desfocada, que incide sobre a imaginação humana”. Em algum outro texto em que faz eco a Tolkien, Lewis define mito como um tipo particular de narrativa que transmite “um permanente objeto de contemplação” (SCHAKEL *apud* MACSWAIN, 2015, p. 361-2).

Podemos perceber que a lógica trinitária em Aulë aqui explicitada, embora não seja idêntica à doutrina cristã da Trindade, obedece, não apenas à lógica da *subcriação* de Tolkien, como também, de maneira bastante fiel, à lógica externa da criação. Tendo isso em mente, se é possível encontrar reflexos trinitários imperfeitos em Aulë, podemos inferir, portanto, que, em Eru esses reflexos são ou perfeitos ou, pelo menos, não tão imperfeitos quanto em sua criação.

Desigualdade como Reflexo da Trindade

Por ser apenas uma analogia, a tríplice criativa não consiste em uma imagem fiel da Trindade. No livro XI d’A *Trindade*, Santo Agostinho, semelhantemente ao que sugeriria Sayers, aponta para os vestígios trinitários no ser humano e mostra que essa imagem é parcial, não apenas pelo fato de ser análoga,

mas também por causa do pecado. Entretanto, como afirma Agostinho no capítulo XXVIII do primeiro tomo d'*A Graça*, o pecado original, conforme compreendido pela teologia cristã, não apagou completamente a *Imago Dei*, apenas deixou-a embaçada¹².

Sayers, por sua vez, em *A Mente do Criador*, após fazer uma exposição do que compreendeu como tríplice criativa, afirma que ela possui uma desigualdade, que percebemos ocorrer de duas maneiras. A primeira pode ser compreendida como interna, pelo fato de ser intrínseca ao ser humano. Por ser uma tríplice criativa, ela é apenas um reflexo de outra Trindade. Sendo meramente um reflexo de um Criador perfeito, o *subcriador* não consegue fazer com que sua *subcriação* exista de modo contínuo e sem falhas, pois, segundo a teologia cristã, apenas Deus possui essa capacidade; o homem, por sua vez, apenas a simula.

O reflexo trino no ser humano não consiste na subsistência de uma pessoa em três, mas, ao contrário, consiste em uma única pessoa que reflete a subsistência de um Deus em três pessoas divinas. Por esse motivo, não há possibilidade de a *Ideia*, a *Energia* e o *Poder* coexistirem perfeitamente sem um atuar mais ou menos do que os outras. Essa desigualdade, portanto, é esperada e não incorre em nenhum problema lógico ou teológico, tornando-se, assim, um argumento a favor da lógica trinitária e não uma falha, como muitos poderiam inferir.

A segunda desigualdade pode ser entendida como externa. Esta ocorre por causa do pecado original, que surgiu com a Queda e, por isso, não é parte ontológica do ser humano. A Queda, no mito cristão, faz parte da narrativa que explica o surgimento do mal no mundo. Depois dela, como mostrou Santo Agostinho, a humanidade passou a expressar de maneira reduzida à imagem de Deus.

¹² Em seu poema "Mythopoeia", Tolkien esboça a mesma ideia: "O coração do homem não é feito de fantasia, / Ele antes acessa do único Sábio alguma sabedoria, / E dele ainda se lembra. Mesmo que agora distante. / Nem totalmente perdido, nem totalmente mutante. / Des-graçado, sim, porém nunca des-tronado / O retalho da nobreza que possui mantém guardado / Homem subcriado, luz refratada, / De um brilho antes singular, estilhaçada; / Tantos tons, a combinarem-se infinitamente / De formas vivas a passar de mente em mente" (tradução de GOUVÊA, 2011, p. 15).

Ao refletir sobre o pecado original, Agostinho, compreendeu que o mal é a corrupção, ou, como sugeriu posteriormente São Tomás de Aquino em *Sobre o Mal*, o *não ser*, pois não é um ente. Santo Agostinho entende que, ao escolher o mal no Éden, o ser humano corrompeu sua natureza e, por isso, deseja agora mais o mal do que o bem.

Essa corrupção se reflete também na *subcriação* do artista, fazendo com que uma das três partes da tríplice criativa, que, por natureza, é imperfeita, apareça mais do que as outras. A desigualdade externa, portanto, ocorre devido à Queda. Embora o fato de ser um reflexo já consistia uma desigualdade, os efeitos da Queda podem acentuá-la, deixando ruídos perceptíveis na *subcriação*. Um exemplo disso é a falta de liberdade das personagens, ou a concentração da personalidade do autor em uma única personagem de modo que todo o resto perca a vida.

A primeira desigualdade é intrínseca a qualquer criador humano, já a segunda, demanda uma força extra do *subcriador* para causá-la. Como exemplo dessas duas desigualdades, podemos observar a criação dos anões por Aulë e a dissonância de Melkor na canção dos Ainur. Enquanto em Aulë essa desigualdade aparece como reflexo de seu criador, em Melkor ela ocorre com menos naturalidade¹³.

Melkor não corrompe a criação pelo mesmo motivo de Aulë. Ele não desejava ser como Eru, mas o próprio Eru. Portanto, a desigualdade em Melkor não surge apenas por ele ser uma criatura, mas por uma vontade de ser mais do que sua natureza permite. Seu desejo de trazer à existência uma criação plenamente sua, não ocorreu apenas por compreender-se como um *subcriador*, mas, antes disso, por compreender a si mesmo como uma possível divindade.

Podemos perceber em Melkor essa vontade de ser uma divindade, quando o narrador diz que ele procurava no *Vazio* a

¹³ Mesmo sendo menos acentuada que em Melkor, é possível identificar também em Aulë uma vontade minimamente corrompida. Essa corrupção é nítida, por exemplo, em sua ansiedade de criar — mesmo sabendo ser um erro — e pela vontade implícita de ser como Eru.

*Chama Impercível*¹⁴. Esta pertence apenas a Eru e existe semelhantemente à *Energia* da tríplice criativa, ou ao *Logos* da Tradição cristã ou até mesmo ao Espírito Santo, por ser quem traz vida à criação¹⁵.

Melkor deseja criar assim como Eru, mas, por não subsistir em mais de uma pessoa, suas criações são apenas reflexos corrompidos da criação dos outros Ainur, que, por sua vez, são reflexos da mente de Ilúvatar. Portanto, a trindade desigual refletida em Melkor demonstra, assim como a tríplice criativa em Aulë, que ele é imagem de outra Trindade, que, por sua vez, não é desigual. Essa imperfeição ou desigualdade trinitária, bem como a corrupção causada por Melkor, são mais evidências de que Eru subsiste em si mesmo em alguma espécie de comunhão interpessoal, como propusemos no início deste artigo.

Considerações Finais

Embora não exista nenhuma declaração explícita na obra tolkieniana ou em alguma de suas cartas, podemos concluir que existem evidências suficientes de reflexos trinitários em Eru. Acreditamos, portanto, que a estrutura mitológica desenvolvida por Tolkien em seu *legendarium* deve ser sustentada por um deus que subsista de modo semelhante à Trindade.

Como observamos, Tolkien tinha como pressuposto de um conto de fadas que ele fosse fiel à lógica interna imposta pelo *subcriador* mas que não fugisse à lógica externa do mundo real.

¹⁴ Na mitologia tolkieniana, é a *Chama Impercível* que permite a Eru trazer o que está em sua imaginação e na imaginação dos próprios Ainur à *realidade concreta*.

¹⁵ A tríplice criativa de Sayers pode ser encontrada, por exemplo, no *Ainulindalë* e no *Valaquenta*, onde temos primeiro a *Ideia* atemporal da criação em Eru que a sugere para os Ainur em forma de música. A música dos ainur, por sua vez, torna-se realidade pela *Chama Impercível*, ou seja, pela *Energia* criativa vinda do próprio Eru. Por fim, embora a realidade seja sustentada apenas por Eru, a atuação dele em *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, ocorre mediante suas criaturas, mostrando que a continuidade da existência da criação de Eru na mitologia tolkieniana, semelhantemente à teologia católica romana, funciona em uma espécie de sinergismo, segundo o qual deus e a criatura trabalham em conjunto, podendo caracterizar o *Poder* – embora um correlato específico do *Poder* na obra de Tolkien não seja tão evidente.

Caso essa regra não seja seguida, o conto passa a ser qualquer tipo de literatura, menos um conto de fadas ou uma literatura fantástica, conforme compreendem Todorov e Tolkien.

Esses vestígios trinitários não consistem em simples aleatoriedades no texto; ao contrário, demonstram uma profundidade na obra tolkieniana ainda pouco explorada e a necessidade de aprofundamento nesse gênero literário, assim como na própria obra de Tolkien.

Como dito na introdução deste artigo, compreender a literatura influente na atualidade pode nos ajudar a entender o pensamento de seus leitores, para assim tentar desenvolver respostas a problemas atuais. A teologia trinitária, por exemplo, apresenta implicações sociais e até mesmo políticas, como já observaram Miroslav Volf e Peter J. Leithart, que muito podem auxiliar nos debates públicos atuais.

A Trindade, como já bastante explorado pela Patrística e pela *Nouvelle Théologie*, é não apenas parte essencial das bases do cristianismo, mas também um modelo de relacionamento perfeito. Essa compreensão trinitária aparece com enorme frequência na obra tolkieniana, por exemplo, quando voltamos a nossa atenção para *O Senhor dos Anéis*, mais especificamente para Valfenda, a morada dos elfos. Pois, embora existam hierarquias élficas, elas não são estabelecidas de modo autoritário — pelo menos não em *O Senhor dos Anéis*. O que existe nesses relacionamentos é um reconhecimento da autoridade e uma submissão a ela. Essa compreensão do outro como parte de si tem uma profunda raiz na teologia trinitária.

Outro exemplo pode ser observado na estrutura social do Condado, a morada dos hobbits. Nela é clara a influência do distributismo de Chesterton e Belloc bem como da Doutrina Social da Igreja Católica, especialmente exposta nas encíclicas *Rerum Novarum*, *Mater et Magistra* e *Centesimus Annus*. Percebemos que existe no Condado uma sujeição à ordem natural das coisas e às autoridades, não por uma obrigação, mas por reconhecimento.

Esta teologia é presente na obra tolkieniana em muitos outros pontos que o presente artigo não teve a pretensão de explorar. Nossa proposta aqui foi apenas mostrar que esses vestígios trinitários existem e que, portanto, há uma abertura para o estudo da obra tolkieniana pelo viés dessa teologia, o que pode facilitar o entendimento das dimensões políticas e sociais da obra e do pensamento de Tolkien.

Bibliografia

BALTHASAR, Hans Urs von. *A Verdade é Sinfônica: aspectos do pluralismo cristão*. Tradução: Ney Vasconcelos de Carvalho. São Paulo: Paulus, 2016.

GOUVÊA, Ricardo Quadros. *Tolkien dos Anéis: poeta e professor, profeta e pensador*. in: CALDAS, Carlos (org.). *O Evangelho da Terra-média: leituras teológico-literárias da obra de J.R.R. Tolkien*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

HENSLER, Kevin R. God and Ilúvatar: Tolkien's Use of Biblical Parallels and Tropes in His Cosmogony. *Mythmoot II: Back Again*, V. 2 - 2013, p. 1-11.

MACSWAIN, Robert; WARD, Michael. C. S. *Lewis: Além do universo mágico de Nárnia*. Tradução: Jeferson Camargo. Martins Fontes — selo Martins, 2015.

MECONI, David Vincent; STUMP, Eleonore (org.). *Agostinho*. Tradução: Jaime Clasen. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.

LOPES, Cristiano Camilo. E O Filme Gerou o Leitor: um estudo sobre As Crônicas de Nárnia no Brasil. *Teoliterária V. 7 — N. 14*, 2017, p. 252 -75.

SANTO Agostinho. *Confissões*. Tradução: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. *A Graça*. Tradução: Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1998.

_____. *O Livre-Arbitrio*. Tradução: Irmã Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

_____. *A Trindade*. Tradução: Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1995.

SANTO Hilário de Poitiers. *Tratado Sobre a Santíssima Trindade*. Tradução: Cristina Penna de Andrade. São Paulo: Paulus, 2005.

SÃO Tomás de Aquino. *Sobre o Mal: tomo 1*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.

SAYERS, Dorothy L. *A Mente do Criador*. Tradução: Gabrielle Greggersen. São Paulo: É Realizações, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *Ferreiro de Bosque Grande*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

_____. *O Silmarillion*. Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2019.

A composição narrativa nas obras tolkenianas

The narrative composition in Tolkien's works

Cido Rossi¹ e Stéfano Stainle²

RESUMO: A obra literária de J.R.R. Tolkien constitui um ícone para a literatura de fantasia contemporânea e isso se deve à sua permanente atualidade enquanto narrativa de fruição. A sábia mistura de elementos linguísticos, literários e culturais em suas histórias resultou em três narrativas de importância primordial para o imaginário humano. Forma e conteúdo convergiram no texto maravilhoso criado pelo autor de modo que essa amálgama consolidou muitas características da fantasia enquanto modo de leitura de mundo. A sábia fusão de elementos da literatura oral, da filologia e dos diferentes gêneros literários existentes encontrou em Tolkien a suprema expressão da consolidação da fantasia como modo de fazer literário não desvinculado das raízes culturais e mitológicas dos povos, sobretudo da Inglaterra. O hibridismo da construção narrativa em seu *legendarium* vaga entre a tragédia clássica e, mais recente, a ficção científica, passando por diversos elementos sutis de outros gêneros literários já consolidados pela tradição literária, mas ainda um tanto inexplorados no corpo narrativo das obras em prosa.

PALAVRAS-CHAVE: J. R. R. Tolkien; O Senhor dos Anéis; fantasia; narrativa; gêneros literários.

ABSTRACT: J.R.R. Tolkien's literary work is a beacon for the contemporary literature of fantasy, and this is because it is permanently connected to the present as a narrative of fruition. The wise compound of literary, linguistic, and cultural elements in Tolkien's narratives resulted in three pieces of art that are very important to human imagination. Form

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" — Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP-FCLAr) em 2011 e Professor de Literatura Inglesa na mesma instituição desde 2012. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" — Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP-FCLAr) em 2016. Doutorando em Estudos Literários pela mesma instituição com previsão para o término em maio de 2021. E-mail: stefano@stainle.com.br.

and content converged in the story of the marvelous created by the author in a way this convergence established many of the characteristics of fantasy as a reading pattern for the world. The fusion of aspects from oral literature, philology, and from different literary genres found in Tolkien's works the supreme expression of fantasy as a fictional mode bound to the cultural and mythological roots of the peoples, especially the peoples of England. The hybridity of the narrative construction in Tolkien's *legendarium* rovers from the classic tragedy to the science fiction, passing by many subtle elements from other literary genres already consolidated by tradition, though yet a bit unexplored on other prose works.

KEYWORDS: J. R. R. Tolkien; The Lord of the Rings; fantasy; narrative; literary genres.

J.R.R. Tolkien é um autor que está se tornando, no Brasil, uma nova fonte de descobertas para os novos leitores em formação e também para aqueles consolidados que não haviam, ainda, entrado em contato com a sua obra. Graças aos avanços tecnológicos capazes de encurtar distâncias e distribuir informações, gerar debates, divulgar e dirimir dúvidas, sua obra está se propagando nos meios sociais por meio de diferentes plataformas (ou mídias) digitais que encurtam quaisquer distanciamentos geográficos do nosso imenso território.

Essa nova configuração e difusão da obra do autor se deve ao aumento de informações digitalmente disponíveis sobre seus textos e também à recente consolidação de um corpo acadêmico de estudantes que, com pioneirismo crítico, introduziu o autor nos meios acadêmicos até então muito fechados com as obras pertencentes ao insólito ficcional. O *legendarium* tolkieniano é, ao mesmo tempo, uno e múltiplo, hermético e acessível, complexo e de fácil fruição. A multiplicidade e capacidade de aberturas no campo temático-estrutural de seus textos concedem à obra de Tolkien um posicionamento ímpar na história da literatura mundial e também na do gênero romance, seja em função de suas múltiplas camadas de leitura ou sua quase

infinita capacidade de gerar significados e diferentes leituras críticas.

Dialogando com textos míticos, sagrados e populares, a ficção do *legendarium* permeia uma vasta rede de interesses na esfera da cultura humana, como culinária, cartografia, geologia, história, teologia, filosofia, antropologia, sociologia, física, química, matemática, astrologia, psicologia, entre outras. Além dessa abertura de possíveis relações com diferentes temas e saberes pertencentes às esferas da cultura humana, a obra também se abre à variadas interpretações intrinsecamente (e estritamente) relacionadas à sua composição enquanto texto literário que dialoga com diferentes correntes estéticas, gêneros literários e modos narrativos pertencentes ao campo da teoria literária.

Os aspectos composicionais temáticos-estruturais das narrativas tolkienianas que compõem o seu *legendarium* combinam elementos advindos das novelas de cavalaria, do conto de fadas, da épica (antiga e medieval), da tragédia clássica e do romance. Tais elementos relacionam-se com a tradição clássica greco-romana, com temas recorrentes da Inglaterra vitoriana (1837–1901) e eduardiana (1901–1918), com os pressupostos românticos do primeiro romantismo alemão (marcadamente defendidos pelos irmãos Schlegel e Novalis), com temas e padrões estéticos pré-rafaelitas, portanto, com a tradição dantesca do Renascimento e também com o modernismo literário.

Além disso, guarda profundas relações com a literatura realista, com o caráter oral do nascimento da literatura, com a paganismo patriarcal do norte da Europa (região da Escandinávia) e com o matriarcal da cultura celta (região noroeste do continente europeu). Há também, em alguns textos específicos de seu *legendarium*, como *The Lays of Beleriand* [As Baladas de Beleriand, 1985], *The Lay of Leithian* [A Balada de Leithian, composto entre 1925 e 1931], *The Lay of Aotrou and Itroun* [A Balada de Aotrou e Itroun, 1945], que dialogam e se baseiam numa forma específica de história curta escrita em verso na França medieval, também influenciadora da poesia trovadoresca galego-

portuguesa na composição de seus cancioneiros repletos de textos narrativos musicados.

Todas essas características são também sabiamente misturadas no caldeirão alquímico de Tolkien para consolidar um ponto de encontro entre elementos das narrativas de sagas, mitos, lendas e contos tradicionais de diferentes povos e culturas europeus. Além disso, pode-se aproveitar de modos muitos sutis de construção de seus temas, como podemos ver na influência do gótico e na sua teorização própria sobre o maravilhoso por meio de suas criaturas élficas.

Somado aos temas, elementos, formas e estruturas muito valiosos à tradição literária, Tolkien também dialoga com fenômenos históricos abrangentes e específicos, como é o caso da industrialização, da Revolução Industrial, dos avanços tecnológicos, do prenúncio da modernidade e da formação dos grandes centros industriais e urbanos, etc. Tendo em vista a extensão temporal das narrativas, a vastidão de temas, padrões estéticos e características pertencentes ao *legendarium* de Tolkien, nossa proposta é tentar mostrar alguns pontos dessas relações no contexto mais abrangente da obra, mesmo que não seja fácil (ou talvez impossível em alguns casos) desmembrar com precisão as características específicas de cada uma das particularidades supracitadas em cada uma das passagens nos textos literários em questão.

As narrativas do *legendarium*, apesar de possuírem uma cronologia temporal interna, não se situam no tempo cronológico tal qual o concebemos pelas leis físicas da realidade humana, portanto, todas elas se situam em um distanciamento temporal absolutamente remoto, em um passado muito anterior ao tempo presente em que vivemos. Nesse sentido é que podemos aproximar a obra tolkieniana do passado absoluto bakhtiniano presente nas narrativas épicas, nos contos de fadas, nas novelas de cavalaria e também em lendas, sagas e mitos.

Esse passado remoto e inacessível faz parte da construção estética das narrativas em questão pertencentes ao

maravilhoso. O maravilhoso, em sua condição de sobrenatural aceito, teorizado por Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Louis Vax, David Roas, entre outros, é que permite a Tolkien esse diálogo tão intenso com as novelas de cavalaria, com os contos de fadas, com a épica antiga e medieval e também seu diálogo com outros modos do fazer literário. Especialmente em Tolkien, o tratamento estético dispensado à interação do leitor com o sobrenatural é preponderante e definidor da alta fantasia criada por ele. É o sobrenatural aceito (maravilhoso) que irmana seu *legendarium* com os mitos, sagas, lendas e contos de fadas (ou populares).

Em se tratando das novelas de cavalaria, entendemos que a busca (*quest*) constitui seu elemento básico. Os cavaleiros medievais sempre buscam algo e sua aventura só termina quando esse algo é encontrado. A busca também se revela interna e individual, ainda que coletiva e visando o bem maior para a coletividade. O mesmo ocorre com Frodo durante *O Senhor dos Anéis* [*The Lord of the Rings*, 1954–1955], por exemplo, quando busca destruir o Um Anel, que trará benefícios para todas as criaturas da Terra-média, mas que também se mostra o caminho para a consolidação de Frodo enquanto herói individual.

A busca coletiva é quase sempre material e palpável — embora tenha um cunho religioso nas novelas de cavalaria — enquanto a individual diz respeito somente à interioridade em construção do herói principal da narrativa. Isso se repete durante a busca de Frodo, sendo ela individual e coletiva, mas não guarda consigo nenhum aspecto religioso tal qual o conhecemos nas novelas de cavalaria.

A *quest* do *legendarium* (seja ela qual for, já que temos inúmeras) é o que podemos denominar de pagã, isto é, uma busca sem fundamentação religiosa que visa o bem da coletividade. Essa procura pagã pelo bem coletivo — geralmente permeada por guerras e batalhas — constitui o tema fundamental da épica, ou seja, o herói sai de casa e enfrenta desafios que, se superados, trarão melhorias a todos os membros de seu povo.

Historicamente, a busca se inicia na tradição literária — como elemento constituinte dos gêneros narrativos — ligada ao paganismo e, milhares de anos mais tarde, em um período medievo, se associa à doutrina da Igreja Católica para constituir uma espécie de peregrinação ou jornada heroica mais ligada ao campo do espiritual do que ao material propriamente dito. Basta que tenhamos em vista a construção narrativa de *Beowulf* [séc. XI], *Eneida* [séc. I a.C.], *Odisseia* [séc. VIII a.C.], *Iliada* [séc. VIII a.C.], entre outros, para entender que o tema da busca não surge com as novelas de cavalaria, mas seu caráter religioso sim. O que Tolkien faz é resgatar a *quest* pagã pré-medieval e também se fazer valer de elementos muito fortes da tradição cavaleiresca, como a honra e reputação do herói, o ritmo acelerado das cenas de ação, a fragmentação do grupo de heróis em diferentes demandas e direções, o caráter feudal e organização social hierárquica pertencentes aos reinados medievais.

A épica em Tolkien também é marcada pelo senso de coletividade circundante e surge como resposta heroica à chegada da modernidade inglesa e ao modernismo literário. Ao mesmo tempo em que Frodo representa a jornada romanesca do herói³, também simboliza a coletividade de todos os povos livres da Terra-média e, mais detidamente, resulta na figurativização do herói mais importante dos nove que compõem a Comitativa do Anel — Frodo, Merry, Pippin e Sam (hobbits), Aragorn e Boromir (homens), Gandalf (maiar ou istari), Gimli (anões), Legolas (elfos) —; ainda que a Comitativa se fragmente — revelando aspectos romanescos da fragmentação do herói moderno —, a demanda do Anel continua representando uma busca coletiva em prol de todos os povos livres residentes na Terra-média e se alinha ao último intento de reconciliação advindo do tema mitológico da dissonância musical de Melkor.

A opção de Tolkien para a épica antiga e medieval se alinha aos seus sentimentos pessoais de discordância em relação à

³ Quer dizer, ao mesmo tempo em que se constrói enquanto indivíduo marcado por dúvidas e questionamentos sobre sua própria capacidade de realização heroica.

crescente efervescência industrial, científica e urbana tão bem representadas nos heróis romanescos da literatura modernista. Além da construção do herói que representa o interesse coletivo e o distanciamento temporal absoluto comparado ao tempo em que se lê a obra, Tolkien também resgata as tradições pagãs nórdicas e celtas por meio da raiz de sua mitologia presente em *O Silmarillion* [*The Silmarillion*, 1973]. Esse resgate se fez por meio de uma amálgama com temáticas ou referências inteiramente católicas e isso configurou uma obra que não pertence inteiramente ao imaginário pagão nem inteiramente ao imaginário cristão, mas configura uma completa simbiose de ambos sem qualquer facilidade de separações durante a dinâmica da narrativa.

Dentro ainda da perspectiva do maravilhoso e da distância temporal absoluta, temos as narrativas dos contos de fadas ou contos populares⁴. Uma das características mais marcantes desse tipo de narrativa é sua relação com o sobrenatural ou a magia aos quais todo o *legendarium* de Tolkien se alinha. Da perspectiva do passado atemporal e absoluto, toda a construção mitológica de Tolkien se avizinha aos contos de fadas, mas, em termos de marcação cronológica interna (início, meio e fim da narrativa que compõe o universo ficcional em questão) somente *O Hobbit* [*The Hobbit*, 1937] mantém a característica temporal do início *in medias res*. Nesse tipo de início narrativo, os motivos e as histórias do passado não são necessários para o entendimento e a fruição dos acontecimentos narrados a partir dali.

A narrativa de *O Hobbit* tem posição privilegiada dentro do *legendarium* quando associada aos contos de fadas, já que pertence ao maravilhoso, detém a distância temporal absoluta, se inicia *in medias res* e também nasceu como iniciativa oral, não de um povo, mas de um só indivíduo. Essas características anteriores somadas às marcas da oralidade e ao deslocamento da narrativa de *O Hobbit* — enquanto encaixe narrativo no todo do *legendarium*

⁴ Märchen — diminutivo de Mär, a já obsoleta palavra alemã que designa novidade ou conto.

— conferem a ele a proximidade mais marcante com os contos de fadas tradicionais.

O ideal de vida burguês se reflete inteiramente na organização social dos hobbits do Condado, com exceção da necessidade de consumo. Ali existem famílias muito abastadas — embora haja diferenças sociais — os hobbits têm o hábito de comer e beber em abundância, normalmente não gostam de viajar e de quebrar a rotina. Tudo indica que sua economia se baseia na troca de excedentes ou troca de serviços e sua maior ocupação é a agricultura, como o cultivo de tabaco.

Tendo em vista tais características podemos pensar que os hobbits raramente usam dinheiro (ouro, nesse caso) para obter aquilo que necessitam e, conforme se deduz, a maioria deles nunca saiu do Condado ou quando o fez foi por extrema necessidade. Também temos a impressão de que eles não gostam de sair dali e o ponto mais distante conhecido por eles é o vilarejo de Bri. Esse tipo de formação econômico-social remete diretamente ao ideal burguês de respeito à individualidade e entendimento da coletividade como necessidade de garantia da sobrevivência individual. Isso se confirma com a aversão de muitos hobbits a visitas inesperadas ou aparecimento de pessoas estranhas.

Ainda que conserve um caráter estritamente rural e agrário, sem moeda ou demanda de consumo, o Condado é a parcela de território da Terra-média que mais se aproxima de um feudo a meio caminho da ascensão da burguesia, se comparado a todas as demais localidades desse universo criado por Tolkien. Se o romance foi criado pela burguesia e para ela, visando uma recepção individual e silenciosa, então o modo de vida dos hobbits e sua condição social se alinham ao modo de vida burguês (com exceção, como já comentado, da ideia de sociedade de consumo) e aos modelos narrativos do gênero romance. Isso se mostra de forma mais aprofundada no trajeto de construção de Frodo enquanto herói problemático, fragmentado e, ainda assim, detentor de uma busca que se reflete no futuro de todos os povos livres.

A múltipla fragmentação da figura do herói — inicialmente em nove (quatro hobbits, um mago, um anão, dois homens e um elfo), depois em quatro (Frodo e Sam; Gandalf; Merry e Pippin; Gimli, Legolas e Aragorn) e finalmente em uma só personagem cindida (Frodo, pela influência do Um Anel) — é oriunda da tradição romanesca e da ideia de herói presente no modernismo. Ainda sobre a questão da busca, somada aos elementos típicos da composição trágica (dramática), temos as narrativas dos anões, tais como Thorin Escudo de Carvalho e Kullervo e também outros rastros espalhados ao longo da vasta extensão temporal constituinte do *legendarium*.

O próprio Aragorn carrega também um traço da tragédia clássica grega, assim como Thorin ou Kullervo, no que tange ao reconhecimento (enquanto conceito da tragédia). A *história de Kullervo* [*The story of Kullervo*, 2010] baseada na narrativa presente em *O Kalevala* ou Poemas do Distrito de Kaleva [*Kalevala*, 1835], se avizinha da trama de *Édipo Rei* [*Οιδίπους Τύραννος*, c. 427 a.C.] de Sófocles. Há ainda outras influências marcantes da tragédia clássica em pontos específicos da cronologia do *legendarium* de Tolkien. No prefácio escrito por Verlyn Flieger para *A história de Kullervo*, há várias aproximações muito bem delineadas que relacionam o texto em questão com a tradição da tragédia clássica.

Ainda que Tolkien desgostasse do projeto estético do modernismo, com suas cisões, sua fragmentariedade em relação à constituição da ficção e sua reprodutibilidade técnica na composição da obra de arte, seu *legendarium* não ficou imune às influências das modernidades estéticas e sociais evanescentes no seu tempo de criação ficcional. Um exemplo claro disso é a fragmentariedade da composição da figura do herói discutida anteriormente, os experimentalismos na composição de *O Senhor dos Anéis*, como por exemplo, na proficção científica engendrada pelas experimentações genéticas que Saruman faz com os orcs, na narrativa em abismo (*mise en abyme* ou *mise an abîme*) construída com base no pressuposto de que toda a narrativa do

legendarium teria sido escrita por hobbits em *O Livro Vermelho do Marco Ocidental* [*The Red Book of Westmarch*] na língua geral da Terra-média, o Westron, e posteriormente encontrada e traduzida para o inglês pelo próprio Tolkien.

Essa metanarrativa trabalhada em encaixes retoma a constituição primordial dos principais padrões do mito, das sagas, das lendas e dos contos de fadas (e populares) por meio do distanciamento temporal absoluto e também da origem oral dos relatos enquanto resultado de composições muito sofisticadas de visão de uma determinada cultura popular fundamentada no maravilhoso como condição de existência ficcional.

Sendo um compilado de documentos, narrativas e passagens diversas, *O Livro Vermelho do Marco Ocidental* é composto por prosa, verso, canções, adivinhas, culturas, línguas, costumes, documentos e tradições advindas de diferentes povos, raças ou troncos familiares. Isso também é devedor da inovação do modernismo e se coaduna com a posição privilegiada da filologia na vida de Tolkien.

O medievalismo e o retorno à épica em Tolkien, como comentaremos a seguir, podem ser lidos como uma crítica ou tentativa de resistência à chegada da Modernidade, mas, como vimos, sua ficção não conseguiu escapar dos recursos surgidos com os experimentalismos do modernismo e, ainda mais, configurou um novo modelo de usos desses recursos aliados aos padrões estéticos do romantismo. Em todo o *legendarium* de Tolkien, desde sua cosmogonia bem estruturada aos moldes pagãos e cristãos até sua escatologia do mundo maravilhoso que se finda com a coroação de Aragorn e a partida do sobrenatural da Terra-média, sua tentativa de organicidade da vida, seja ela animal, humanoide ou vegetal se faz evidente por meio da correlação de absolutamente todos os temas independentemente de fatores temporais ou espaciais das histórias em questão.

A organicidade também se coaduna com o projeto de criação de uma mitologia para a Inglaterra, sendo que a composição orgânica é pré-requisito para a amálgama de um

projeto mitológico coeso. A consolidação da unicidade do universo ficcional também se fez necessária como acompanhamento do retorno do medievalismo e da narrativa épica, sem, contudo, abrir mão — ainda que inconscientemente — da fragmentariedade e questionamentos do mundo característico ao herói moderno (romanesco).

Reforçando a retomada do medievalismo, a visão orgânica de mundo romântica e a distância temporal absoluta, o projeto estético de Tolkien se alinha aos pré-rafaelitas, artistas

[i]nfluenciados por John Ruskin (1819–1900), pensador que defendia o culto do prazer estético e o apuramento do gosto (...), [s]eu propósito era opor-se ao academicismo da arte vitoriana em geral, em busca da mesma simplicidade que viam na pintura renascentista antes de Rafael (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 60).

Liderados por Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), os pré-rafaelitas tentavam a retomada da arte pela arte em oposição aos avanços vanguardistas que buscavam romper todos os vínculos com o passado e negar precursores no campo da arte. Em sua literatura, Tolkien buscava a retomada da organicidade do mundo em consonância com os valores tradicionais do medievo, sendo assim, sua tentativa não se aliava ao impulso modernista de rompimento com padrões e temáticas advindas da literatura antiga e medieval. Em suma,

[o] movimento Pré-Rafaelita talvez tenha sido um dos poucos movimentos francamente ingleses, um movimento que não teve desdobramentos fora da cultura inglesa. As Vanguardas “modernistas” tinham uma visão de mundo, uma maneira de produção literária, estética e ficcional contrárias as de Tolkien. Nos movimentos de Vanguarda houve um esvaziamento (abandono) dos deuses, a adoção de uma postura cética, um rompimento com os valores e parâmetros até então adotados. Houve nos movimentos de Vanguarda a tendência a abstração como tentativa de cortar os laços com a realidade social que não era mais percebida e entendida. O indivíduo tornou-se fragmentado e não era capaz de entender nem a si próprio (em

crise consigo mesmo). O indivíduo não compreendia o mundo, não compreendia a sociedade e nem a si mesmo. A literatura de Vanguarda (literatura modernista) foi excludente, de elite, intelectualizada, espinhosa, se propôs a desafiar o leitor, foi escrita de forma cifrada como se o leitor tivesse que ser iniciado para poder compreendê-la. Tolkien foi na contramão dos andamentos da história literária e esse foi seu grande feito. Em oposição as Vanguardas, ele afirmou parâmetros, afirmou valores. Ele retomou o realismo do século XIX e, do ponto de vista temático, retomou tópicos da tradição literária de vários movimentos (vários gêneros literários). Ele trouxe, parodiou, rejuvenesceu e amalgamou elementos do passado com aquilo que lhe foi fornecido em seu tempo presente. A literatura de Tolkien não foi excludente como a literatura de Vanguarda, ela foi exatamente o oposto, foi uma literatura que convidou todos os leitores a se enveredarem por seus caminhos. Foi justamente essa abertura que lhe deu a chance de ser acolhido num novo contexto cultural, Tolkien deixou de ser somente literatura e passou a integrar diferentes setores das artes (STAINLE, 2016, p. 13).

Essa busca pela organicidade, pela retomada de valores medievais e antigos, de temas e buscas pré-cristãos anteriores às organizações da sociedade como organismo vivo, eminentemente urbano e democrático levou Tolkien a dois dos principais gêneros literários na história da literatura ocidental, o romance e a épica. Esta como resposta ao Modernismo e à Modernidade, coadunando-se aos valores medievais (e antigos) e à organicidade romântica do mundo; o romance como gênero mais acessível ao maior número possível de leitores e também como gênero consagrado pela história da literatura.

Em se tratando desses dois modos de composição narrativa, há uma contradição interminável e não facilmente dissociável no *legendarium* tolkieniano, isto é, a épica como meio orgânico e coletivo de representação de mundo e o romance como meio fragmentário e individual de representação desse mesmo mundo. Outra contradição diz respeito às formas da épica e do romance, sendo a primeira devedora da rigidez características às formas fixas textuais e o segundo, extremamente oposto, caracterizado pela maleabilidade e experimentação na constituição

textual.

Tolkien desenvolveu um projeto estético que não só se aproveita de ou rejeita elementos de variadas correntes literárias e padrões estéticos (como por exemplo, romantismo, modernismo, maravilhoso, gótico, ficção científica, pré-rafaelitas, etc.), como também os excede em sua laboriosa construção narrativa constituinte do *legendarium*. É por isso que sua literatura revive padrões estéticos ignorados durante o efervescente modernismo e os reinventa sob um novo prisma, a *high fantasy*⁵, e sob uma nova materialização temático-formal, o *fantasy novel*⁶.

Referências Bibliográficas

CEVASCO, M. E.; SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da literatura inglesa*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

STAINLE, S. *Gandalf: a linha na agulha de Tolkien*. 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

⁵ *High Fantasy*, ou “alta fantasia”, é um gênero de literatura e ficção surgido no século XX a partir das obras de Tolkien. Trata-se de universos ficcionais com arquiteturas e características próprias, elaboradas para gerar o efeito de desconexão com a realidade empírica. Normalmente, remetem ao mundo antigo, aos mitos e ao medieval, utilizando-se de certas convenções dessas épocas para a criação de algo inteiramente fantástico.

⁶ *Fantasy novel*, ou “romance de fantasia”, é um dos vários tipos de romance existentes na tradição literária desse gênero-modo-suporte de ficção. Sua forma e conteúdo são desenvolvidos por meio das convenções do Fantástico, do Maravilhoso, do Gótico e/ou do Insólito, ou seja, de modo anti-realista.

O Feminino em Tolkien

The feminine in Tolkien

Cristina Casagrande¹

RESUMO: Conhecer a mulher é conhecer o ser humano. Muitas vezes, recorremos à literatura para ver como ela se configura na sociedade hoje ou em épocas passadas. Analisar as personagens femininas em J.R.R. Tolkien é não só estudá-las em um determinado tempo ou espaço, mas buscar conhecer a essência da mulher com uma dimensão universal. Por consequência, é estudar o sexo masculino e o ser humano como um todo também. Por acreditar que as histórias de fadas eram frutos de uma mente subcriativa do Homem, ou seja, o autor, tal como um filho, seria um imitador de um Deus Criador do mundo, Tolkien trazia uma cosmovisão muito vasta e profunda em sua literatura e, com isso, uma visão do homem e da mulher igualmente abrangente. Embora ele receba fortes críticas por não trazer muitas personagens femininas em sua obra, veremos o quanto ele desenvolveu, com profundidade, as peculiaridades delas em sua literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino, Tolkien, mulher, literatura, sociedade.

ABSTRACT: To know the woman is to know the human being. Many times, we make use of literature to see how it is configured in society in the current days or in the past. To analyze the female characters in J.R.R. Tolkien's works is not only to study them within a certain temporal or spatial framework, but to know the women's essence in a universal dimension. Consequently, it is to study the male sex and the human being as well. By believing that fairy-stories were a fruit of a Man's subcreative mind, that is, the author, as a child, may be an imitator of a God the Creator of the world, Tolkien brought a vast and profound worldview in his literature and, with that, an equally embracing view of man and

¹ Doutoranda em estudos literários de literatura na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: cristina.cf@gmail.com.

woman. Although he is still very criticized for not including many female characters in his work, we will see how much he has developed, with profundity, their peculiarities in his literature.

KEYWORDS: Feminine, Tolkien, woman, literature, society.

As mulheres do autor

John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973) foi casado com uma única mulher, com quem teve quatro filhos. Edith Bratt, sua então futura esposa, tinha 19 anos quando conheceu Ronald Tolkien, três anos mais novo. Ambos eram jovens órfãos acolhidos na morada da família Faulkner e logo se tornaram amigos. Não demorou muito para se apaixonarem, afinal, Edith era uma mulher elegante e excepcionalmente bonita², e os modos perfeitos³ de Ronald certamente eram atraentes para ela também.

A princípio, o tutor do futuro autor de *O Senhor dos Anéis*, padre Francis Morgan, proibira Ronald de namorar Edith até que ele atingisse a maioridade. A restrição acendeu ainda mais a paixão dele por sua amada, e Tolkien aguardou completar os seus 21 anos para poder reengatar o namoro com ela. Com 24 anos, Edith já estava prometida em casamento com outro homem, mas levada pela persuasão de seu antigo namorado, terminou o noivado para ficar com Ronald Tolkien.

Em março de 1916, os dois se casaram, tiveram filhos, e esse romance perdurou além do término de suas vidas: depois da morte de Edith, Tolkien escolheu escrever “Lúthien” como epitáfio de sua amada, e, depois da sua morte, os filhos decidiram colocar “Beren” no túmulo do pai⁴.

² Ref. CARPENTER, H. *J.R.R. Tolkien: uma biografia*. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2018.

³ *Ibidem*.

⁴ “De Beren e Lúthien” é o principal conto de amor escrito por J.R.R. Tolkien, presente no *Silmarillion* (1977), e é muito semelhante à história de Aragorn e Arwen, em *O Senhor dos Anéis* (1954–1955), porém fora construído de forma mais rica e elaborada. Conta a aventura romântica do mortal Beren, que aceita o desafio de tirar uma preciosa pedra mágica de Morgoth (Melkor), o mais poderoso inimigo de todo o universo criado por Tolkien, para ser digno do amor de Lúthien. Esta é

O relacionamento com Edith certamente foi um dos mais importantes para o entendimento do autor sobre as mulheres, o que acabou refletindo, ainda que inconscientemente, na formação de seu universo literário. Apesar de a sua história de amor no Mundo Primário — aquele que chamamos realidade — ser bastante romântica no início, ele tinha uma visão bastante realista do relacionamento entre homem e mulher. Em uma longa carta sobre a temática que escreveu ao seu filho Michael⁵, ele afirma:

Em tal inevitável grande amor, frequentemente um amor à primeira vista, temos uma visão, suponho, do casamento como este deveria ser em um mundo não decaído. Neste mundo decaído, temos como nossos únicos guias a prudência, a sabedoria (rara na juventude, tardia com a idade), um coração puro e fidelidade de vontade... Minha própria história é tão excepcional, tão errada e imprudente em quase todos os aspectos que fica difícil aconselhar prudência. Ainda assim, casos difíceis dão maus exemplos; e casos excepcionais nem sempre são bons guias para outros (2010, p. 55).

Ao logo da vida de casados, Ronald e Edith Tolkien tiveram bastantes desentendimentos. Ela era uma mulher tímida e simples, não era uma intelectual e dificilmente se adaptava ao estilo de vida dos professores de Oxford e suas esposas. Além disso, Edith não compartilhava com o marido a mesma religiosidade. Ele era um católico convicto, e ela se converteu ao catolicismo por influência dele, feliz por sua escolha, mas nem sempre era tão convicta quanto ele em matéria de fé.

Ciente das dificuldades de relacionamento entre homem e mulher que a vida lhe ensinou, Tolkien não escreveu apenas

uma elfa, que decide sozinha ajudar seu amado em sua missão e que abdica da sua imortalidade para ficar com ele.

⁵ Refere-se à carta nº 43, presente no livro *As Cartas de J.R.R. Tolkien*, editado por Humphrey Carpenter — que contou a assistência de Christopher Tolkien, filho do autor e editor de *O Silmarillion*.

histórias de amor impossíveis em que o homem e a mulher têm ares de heróis, vencendo todo o Mal para ficarem juntos. Ele também escreveu sobre relacionamento com problemas, como a história de Aldarion e Erendis — um casal de humanos que vivia relutando um contra a vontade do outro — ou de Aredhel e Eöl — um casal de elfos com estilos de vida contrastantes, o que comprometia a liberdade e a individualidade em seu relacionamento.

Outra mulher, não menos importante, influenciou muito a visão de mundo de J.R.R. Tolkien. Era a sua mãe, Mabel Tolkien, que morreu muito jovem, aos 34 anos, vítima de diabetes. Ela foi a principal responsável por duas das maiores paixões de Tolkien: a linguagem e a religião. Basicamente foram esses dois elementos que geraram todo o seu chamado *legendarium*⁶ — o universo mitológico que permeia suas histórias literárias.

Conta-se que, quando Ronald Tolkien era ainda criança, criou uma história que envolvia um dragão.

“Não me recordo de coisa alguma sobre ela, exceto um fato filológico”, lembrou. “Minha mãe nada disse sobre o dragão, mas observou que não se podia dizer ‘um verde dragão grande’, mas que se devia dizer ‘um grande dragão verde’. Perguntei-me por que, e ainda o faço. O fato de que me lembro disso possivelmente é significativo, já que acho que não tentei mais escrever uma história por muitos anos e me ocupei com idiomas. (CARPENTER, 2018, p. 36).

Esse episódio mostra não apenas a educação exigente que a mãe lhe dava, mas a própria personalidade perfeccionista de J.R.R. Tolkien. A paixão pelas línguas abriu um universo de possibilidades para a sua criação literária. Certa vez escreveu: “Para mim, um nome vem primeiro e a história depois” (2010, p. 211).

⁶ Em português, legendário.

Quanto à religião, a experiência da mãe também foi determinante em sua vida. Originalmente, a família era protestante, mas depois da morte de Arthur Tolkien, pai do autor e de seu irmão Hilary, Mabel foi encontrar no catolicismo o consolo de que precisava. Pouco se conhece sobre a história de conversão de sua mãe, o que a levou exatamente a mudar de religião, mas o que se sabe é que a sua família, tanto da parte de seus parentes consanguíneos, quanto da dos Tolkien, não apoiaram muito essa decisão.

O suporte financeiro e a convivência com familiares diminuíram drasticamente e, junto com eles, a sua vontade de viver. Para Tolkien, sua mãe foi como uma mártir dos tempos modernos pois, de certa forma, morreu pela fé. Depois de terem se tornado órfãos de pai e mãe, Ronald e Hilary Tolkien foram criados pelo padre Francis Morgan, amigo de Mabel. A continuidade da educação religiosa dos dois irmãos foi assegurada.

Além de ter um conhecimento profundo de sua religião, Ronald Tolkien tinha razões afetivas para trazer o catolicismo como um dos elementos mais presentes em sua cosmovisão — o que certamente influenciou em sua composição literária. Certa vez, confessou em uma carta: “*O Senhor dos Anéis* obviamente é uma obra fundamentalmente religiosa e católica; inconscientemente no início, mas conscientemente na revisão” (2010, p. 167).

Outra mulher importante em sua vida foi sua filha Priscilla Tolkien. Era a mais nova e a única menina de quatro filhos. Tornou-se a companheira tão aguardada da mãe Edith, mas também era muito próxima ao pai, com quem passeava e conversava bastante. Ele costumava mandar cartas aos filhos como se fosse o Papai Noel⁷, e as últimas dessas foi dirigida a Priscilla, e só parou quando ela fez 14 anos.

Além das mulheres de sua família, Tolkien também teve algumas amigas, a maior parte delas, suas alunas. Inclusive, uma

⁷ Cf.: TOLKIEN, J.R.R. *As Cartas do Papai Noel*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

delas foi essencial para que sua carreira de autor acontecesse. Elaine Griffiths, que fora sua aluna e se tornara amiga da sua família, recebeu uma cópia datilografada de *O Hobbit*. Quando foi trabalhar na editora *Allen & Unwin*, por recomendação do Professor, Elaine contou de *O Hobbit* a Susan Dagnall, membro da equipe do projeto com o qual ela estava trabalhando. Susan acabou entrando em contato com o professor Tolkien e sua obra. Em setembro do ano seguinte, em 1937, a obra seria publicada pela editora.

Helen Buckhurst era professora de língua inglesa de Oxford e foi orientada pelo professor Tolkien no seu curso de pós-graduação. Tornou-se amiga da família e chegou a ser madrinha de batismo de sua última filha, Priscilla. Stella Mills, Dorothy Everett e Simone D'Arnedenne foram alunas/colegas de trabalho de Tolkien que se tornaram suas amigas e de toda sua família — esta última chegou a morar por um ano na casa da família Tolkien.

Presenças silenciosas

Muitos reclamam da ausência de mulheres na primeira obra ficcional lançada por J.R.R. Tolkien, *O Hobbit*. Mas quem conhece com mais detalhes os seus escritos, especialmente *O Silmarillion*, sabe que existem sim muitas personagens femininas em sua literatura — e também que *O Hobbit* e *O Silmarillion*, somados a *O Senhor dos Anéis*, compõem a mesma história.

Mesmo havendo muitas personagens femininas em todo o lendário tolkieniano, ainda assim elas são minoria — embora todas bastante expressivas e significativas. Um dos principais motivos dessa diferença em relação aos personagens masculinos é o fato de que as histórias envolvem guerras, e nesse quesito os homens ganham mais destaque. De todo o modo, trazendo uma visão de mundo cristã em seus escritos — ainda que inconscientemente em sua composição —, Tolkien traça a figura da mulher — seja ela humana, elfa, hobbit, entre outras — em sua literatura, com suas especificidades.

Antes de entrarmos na proposta de Tolkien sobre o ser feminino, cabe colocar aqui algumas ressalvas sobre a nossa metodologia de análise e objeções quanto a acusações que o escritor recebe. Lisa Coutras, em *Tolkien's Theology of Beauty* (2016), traz um capítulo sobre os críticos frente ao autor e seus escritos. Alguns o acusam de sexismo ou machismo, pois dá mais destaque aos homens do que às mulheres; ou até mesmo que Tolkien teria algum problema com a sexualidade feminina ao colocar as aranhas como antagonistas da história em algum momento.

Quanto a essas observações, Coutras mostra que são pouco sustentáveis ao analisarmos a vida e a obra do autor, sobretudo a sua obra, que é o nosso objeto de estudo. Nossa metodologia seguirá, portanto, esta linha: não nos ateremos a meras especulações, mas analisaremos o que temos em mãos concretamente.

Em *Os Quatro Amores*, C.S. Lewis, grande amigo de J.R.R. Tolkien, discorre, dentre outras formas de amor, sobre a amizade. Nesse aspecto, ele acusa a atualidade de atribuir a questão sexual até nesse tipo de amor:

A própria falta de evidência é, então, tratada como evidência; a ausência de fumaça prova que o fogo está cuidadosamente oculto. Sim, se existir mesmo. Mas primeiro temos de provar a sua existência. De outra forma, nossa alegação seria similar à de um homem que diz: “Se houvesse um gato invisível naquela cadeira, ela pareceria vazia; portanto, existe um gato invisível nela” (2017, p. 87).

Da mesma forma que Lewis sustenta a sua crítica, aplicaremos a mesma lógica a essas acusações sobre Tolkien (misoginia, medo da sexualidade feminina etc.) que nos parecem falsas. Buscaremos uma via de análise mais objetiva e profunda — ao mesmo tempo, menos polêmica e tendenciosa.

Em primeiro lugar, procuraremos por evidências na obra. E quanto a isso, enxergamos os escritos de Tolkien como algo que é maior do que ele mesmo, entendendo, como o próprio Tolkien acreditava, que a obra está acima do autor, ou seja, é algo transcendente. Ele mesmo se colocava como um subcriador, como um descobridor de histórias que já existiam na mente do grande Autor do Mundo e da História.

Em segundo lugar, buscaremos dados fornecidos pelo próprio autor (ou subcriador), buscando ver o que Tolkien disse em entrevistas, prefácios e cartas. Entendemos, contudo, que, embora o que o autor diga deva ser levado especialmente em consideração, ainda mais por ele ser tão perfeccionista e minucioso em sua composição literária, suas declarações não sobrepõem o que a própria obra nos diz.

Por fim, recorreremos a interpretações filosóficas, míticas, teológicas, psicológicas etc., pois é mister que se busquem as camadas mais profundas que permeiam e embasam a composição literária do autor. Para tanto, devem ser comprovadas a pertinência de tais linhas de pensamento escolhidas para a análise interpretativa.

“Criou o homem e a mulher”

O *Ainulindalë*, cujo significado é “A Música dos Ainur” em élfico, é um livro dentro de *O Silmarillion*, que faz uma proposta mitológica do surgimento do mundo. Na obra, os ainur — espíritos puros semelhantes ao que, no cristianismo, entende-se por anjos —, depois de três tentativas, entoaram uma canção que configurou o mundo material. Essa canção consistia na interpretação que eles tinham do pensamento de Eru, o Único, o Deus Criador.

Alguns desses ainur vieram do mundo sobrenatural para o natural e passaram a habitar Arda, que seria o nosso planeta Terra dentro daquele universo mítico. Seriam eles os valar (de maior poder) e os maiar (de menor poder).

Por serem primordialmente espíritos puros, os valar — bem como os maiar — poderiam assumir diversas formas físicas ao entrarem em contato com o mundo material — e a andar nus ou vestidos. Mas, logo de início, o narrador deixa claro que o gênero ao qual eles pertencem — enquanto valar ou maiar, ou seja, quando esses ainur entraram em contato com o mundo material — é anterior aos seus corpos, pois vem do seu temperamento:

Quando os Valar desejam trajar-se, porém, costumam assumir, alguns, formas masculinas, outros, formas femininas; pois essa **diferença de temperamento** eles possuíam **desde o início**, e ela somente se **manifesta na escolha de cada um**, não sendo criada por essa escolha, exatamente como entre nós o masculino e o feminino podem ser revelados pelos trajes, mas **não criados por eles** (TOLKIEN, 2009, p. 11, grifo nosso).

Assim, os valar vestiam-se de acordo com uma predisposição, que o narrador chama de temperamento, anterior às vestes. Estas seriam uma manifestação de suas personalidades inerentes a seus corpos⁸. Ou seja, Melkor, o ainu mais poderoso que trouxe a dissonância na Música, por exemplo, já tinha uma personalidade masculina antes de ter vestes másculas. Varda, a Rainha dos Valar, por sua vez, trazia a feminilidade em seu caráter, antes mesmo de assumir uma forma corpórea e vestimentas⁹.

Os valar, que originalmente não assumiam uma forma corpórea antes de irem para a Terra-média, tinham a inteligência e

⁸ É importante ressaltar que isso só é possível com os ainur que vieram ao mundo material e após isso, ou seja, os valar e os maiar. Pois antes da matéria, não é possível falar sobre gênero ou sexo.

⁹ É curioso observarmos o brasão que Tolkien construiu para Melian, a maia.. Embora ela tivesse um temperamento feminino e, quando foi para a Terra-média, assumiu um corpo do sexo feminino — provavelmente o mesmo que assumia em Aman —, seu brasão, desenhado por Tolkien, contém elementos masculinos também, embora os femininos preponderem — dentro do círculo que a marca como feminina há um losango, que normalmente é a forma dos brasões masculinos. Isso porque a sua natureza é de um espírito puro, embora este imprimisse um caráter feminino, ela teria o poder de assumir formas masculinas também, se quisesse ou precisasse. No entanto, não há registros disso. Confira no anexo alguns brasões.

a vontade mais fortes e firmes que qualquer elfo ou homem e, assim, os ainur serviam de modelo a todos os demais seres criados por Eru Ilúvatar. Portanto, entende-se que, na cosmovisão de Tolkien, a identidade sexual está submetida ao gênero, ou seja, na personalidade impressa na alma do ser — dentro do mundo material, ou seja, para quem assume uma forma corpórea ou está ligado a uma matéria¹⁰.

Isso não significa que os caracteres masculinos têm apenas princípios varonis, e os femininos não tenham traços viris em suas personalidades, do contrário, não seriam seres pessoais, mas tipos. Em uma linguagem literária, seriam personagens planas e não esféricas¹¹. O que existe é uma preponderância de um ser masculino e de um ser feminino em suas complexidades. Veremos alguns casos específicos mais adiante neste artigo que exemplificam melhor a questão.

Na carta dirigida a seu filho Michael, já mencionada, em que trata do relacionamento entre homem e mulher, Tolkien deixa mostrar um pouco de sua visão sobre o ser masculino e o ser feminino. Vamos destacar alguns trechos dela e tentar correlacioná-los com algumas passagens do seu legendário. Devemos estar atentos, contudo, a três questões que envolvem os dizeres da carta: quem escreve (Tolkien, baseado em suas próprias experiências e visão de mundo até então); para quem se dirige (a seu filho Michael Tolkien, o segundo mais velho) e a época em que a carta foi escrita (finalizada em março de 1941).

Junto a esses aspectos a serem levados em consideração soma-se a intencionalidade da carta, especialmente quando atentamos ao segundo aspecto, a quem a carta é escrita. Tolkien, que procurava ser um pai bastante presente na vida dos filhos e os conhecia muito bem, tinha seus motivos para escrever justamente a Michael sobre esse tema. Não por acaso, Michael conheceu Joan Audrey Griffith e se casou com ela, justamente no ano em que

¹⁰ Nem sempre os valar ou maiar assumem uma forma corpórea. Ulmo por exemplo, na maior parte do tempo, não se apresenta com um corpo, mas seu espírito vaga pelas profundezas das águas.

¹¹ Cf.: FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 2005.

recebeu a referida carta. Era o primeiro filho de Tolkien que se casaria, já que John, o mais velho, tornou-se padre, e Christopher e Priscilla eram ainda muito jovens, com 15 e 12 anos respectivamente.

O trecho da carta que gostaríamos de destacar primordialmente é aquele em que Tolkien aponta o descompasso do relacionamento entre homem e mulher depois do pecado original:

Os relacionamentos de um homem com as mulheres podem ser puramente físicos (na verdade eles não podem, é claro, mas quero dizer que ele pode recusar-se a levar outras coisas em consideração, para o grande dano de sua alma (e corpo) e das delas) [...]. Este é um mundo decaído. A desarticulação do instinto sexual é um dos principais sintomas da **Queda** (TOLKIEN, 2010, p. 51).

O primeiro ponto que nos chama a atenção é Tolkien considerar o relacionamento entre o homem e a mulher como algo que vai além da questão física, ou primordialmente espiritual; o segundo, é que a sexualidade, para ele, como cristão, fora corrompida pelo pecado original (queda). Para ele, seguindo os ensinamentos doutrinários da Igreja Católica, o homem e a mulher teriam perdido seus dons preternaturais depois de terem cometido o pecado original. Isso significa que sua inteligência e sua vontade teriam ficado atrofiadas, o espírito teria de lutar para mostrar que não estaria submetido à carne, além da existência de certas consequências mais pontuais como o cansaço no trabalho, a dor no parto, entre outras.

Recorrendo à narrativa bíblica, vemos como este momento da queda é descrito: “A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente” (Gênesis 3, 6). De acordo com os teólogos cristãos, o pecado original seria especificamente o orgulho; um indício de que seja isso mesmo é

quando o texto diz que Eva acha o fruto da árvore especialmente bom para comer por ser “mui apropriado para abrir a inteligência”. Contudo, ser apropriado para abrir a inteligência não configuraria um mal em si e não bastaria para ser caracterizado como orgulho, a não ser que fosse proibido, e assim o era.

Mas se buscarmos um pouco antes do excerto destacado, vemos que a narrativa mostra o diálogo da serpente e da mulher. O animal rastejante repreende Eva quando ela diz que a árvore do meio do jardim, à exceção de todas as demais árvores, era proibida, pois de acordo com Deus, quem comesse seu fruto morreria. Ao contrário, de acordo com o animal, eles não morreriam, e a pessoa divina só lhes dizia isso porque saberia que se eles comessem do fruto seriam como deuses e poderiam distinguir o bem do mal. A vontade de poder e de ser como deuses é o que tenta Eva e Adão.

O nome do pecado, orgulho, confirmado pela desobediência e a vontade de tomar o lugar de Deus, leva os teólogos a pensar nos motivos de Eva ter aceitado comer o fruto proibido, oferecido pela serpente. O texto nos dá uma pista: o fruto era bom para comer — de acordo com a persuasão da serpente — e de agradável aspecto — que ela concluía com seus próprios olhos. Atraídos pela aparência do fruto e pelas promessas que ele lhes traria, faltou confiança no Criador, pois ele pedia para não comer do fruto, e sobrou assim o medo da mulher e do homem diante de Deus.

O texto traz uma série de estudos teológicos que não é o objetivo da nossa análise — observar as camadas mais profundas que sustentam a visão de Tolkien sobre a mulher e, conseqüentemente, sobre o homem e a humanidade como um todo. Chama-nos a atenção o fato de a serpente chegar primeiro à mulher para convencê-la e não ao homem.

Edith Stein, em seus ensaios sobre a mulher¹², levanta a seguinte hipótese: o que levou Eva a se sentir especialmente tentada a consumir o fruto da árvore proibida deveria estar atrelado a algo muito peculiar à natureza feminina, a maternidade. Esta, para a filósofa, está dividida em dois aspectos: o natural e o sobrenatural. O natural estaria associado à procriação propriamente dita e à criação, como os cuidados de saúde e nutrição. A maternidade sobrenatural estaria presente em qualquer mulher — até nas virgens consagradas — e se atrelaria à educação, ao cuidado afetivo¹³, espiritual, na promoção da vida da graça. Para Stein, o que é peculiar à mulher é, portanto, o aspecto formador dela, o de deixar o outro tornar-se aquilo que deve ser.

De acordo com a narrativa cristã, a mulher é aquela que abre as portas para o pecado e, ao mesmo tempo, para a salvação. Séculos e mais séculos depois do advento da queda, surge outra mulher que vence o mal exatamente pela via da maternidade: Maria se tornaria a mãe de Cristo, aquele que salvaria toda a humanidade.

A mais perfeita das criaturas

Essa visão mariana também compõe o pensamento de J.R.R. Tolkien em seu legendário frente às personagens femininas; embora não exista uma figura que a represente propriamente, várias delas trazem em si as características da esposa de José. Em *O Privilégio de Ser Mulher* (2014), Alice von Hildebrand traz uma série de questões acerca do ser feminino do ponto de vista do cristianismo que valorizam e elevam a natureza feminina. A principal delas é o fato de Maria, uma mulher, ser a mais perfeita das criaturas, visto que Jesus Cristo seria não apenas uma criatura, pois teria, além de uma natureza humana, uma divina, na segunda Pessoa da Santíssima Trindade.

¹² Cf.: STEIN, E. *A Mulher segundo a natureza e a graça*. Baurus: Edusc, 1999.

¹³ Para a pensadora, o centro da alma feminina é a afetividade.

Ela coloca a maternidade como uma das principais características favoráveis ao ser feminino, entendendo a maternidade, do mesmo modo que pontua Edith Stein, não só como uma atribuição física, mas psicológica e espiritual. Assim, o dom da maternidade seria atribuído a todas as mulheres, independente se elas têm filhos biológicos ou não.

No legendário, algumas personagens ganham algumas atribuições especialmente marianas, ainda que o tempo diegético seja muito anterior à vinda de Cristo. Em *O Senhor dos Anéis* a figura de Galadriel é comumente associada a Maria, embora Tolkien nunca tenha feito essa associação conscientemente. Ele escreveu:

sou um cristão (o que pode ser deduzido a partir de minhas histórias), e de fato um católico romano. O último “fato” talvez não possa ser deduzido, embora um crítico (por carta) tenha afirmado que as invocações de Elbereth e o caráter de Galadriel tal como diretamente descrito (ou através das palavras de Gimli e Sam) estavam claramente relacionadas à devoção católica à Maria. [...] (Isto é: coisas muito maiores podem colorir a mente ao lidar com as coisas menores de um conto de fadas) (2010, p. 275).

Embora Tolkien não tenha criado Galadriel como uma alegoria de Maria — e quem conhece a personagem mais a fundo pode perceber que elas são bastante diferentes —, ele também não nega essa associação. É o princípio da aplicabilidade que ele defende e deixa claro no prefácio de *O Senhor dos Anéis*:

cordialmente desgosto de alegorias em suas manifestações, e sempre foi assim desde que me tornei adulto e perspicaz o suficiente para detectar sua presença. Gosto 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 (2009, p. XIII).

De fato, ao encontrarem Galadriel em Lothlórien, os membros da Sociedade do Anel viram na elfa uma figura maternal e mística, especialmente por aquele ser um momento subsequente à dor e à perda de Gandalf¹⁴. Eles estão sem rumo, com a energia diminuída, e precisam de um amparo. O encontro com Galadriel tem a simbologia do embalo do colo materno, que faz com que aquelas criaturas, cansadas e frustradas, renovem suas energias, como se renascessem para prosseguir com a jornada.

Em *Mulheres que Correm com os Lobos*, Clarissa Pinkola Estés¹⁵ traz uma reflexão sobre o ser embalado depois de uma jornada esgotante. Ela conta a história do velho cansado que chega à noite numa casa, onde será embalado por uma velha senhora e, depois disso, volta a ser uma criança cheia de energia. A autora atenta para o fato de a noite, em um conto de fadas, do ponto de vista psicológico, significar a entrada no inconsciente. De fato, a Sociedade do Anel chega a Caras Galadhon, a cidade da Senhora Galadriel em Lothlórien, à noite — e a presença dela fará o papel desse “ser embalado” de que cada um deles tanto precisa.

A entrada e os encontros em Lothlórien costumam ser ambientados em momentos noturnos. O lugar é uma réplica dos jardins de Lórien — presente nas Terras Imortais —, que é um lugar de sonhos e visões. Mais uma vez, a questão do inconsciente é reforçada. De fato, para repor as energias e superar o trauma da perda de Gandalf, a Sociedade do Anel precisa de um retorno ao

¹⁴ Ele era o único membro da Sociedade que não era da Terra-média, mas de Aman, a Terra Abençoada, cuja natureza era primordialmente espiritual; assim, ele era um dos mais importantes sinais da Providência Divina para a Demanda do Anel, configurando um auxílio espiritual.

¹⁵ A autora traça uma série de reflexões, basicamente jungianas, com relação a mitos e lendas envolvendo o “arquétipo da mulher selvagem”. Com isso, Estés busca mostrar alguns elementos primordiais do ser feminino que, às vezes, não se tornam tão claros quando estão sob as vestes da cultura. Como ela trabalha com o mito, seu estudo é uma interessante ferramenta para os estudos tolkienianos do ponto de vista da psicologia, sobretudo em relação às figuras femininas. Contudo, não é uma leitura transcendental; para isso, devemos buscar outros aportes reflexivos.

inconsciente, em busca de cura, como quando alguém precisa de uma boa noite de descanso depois de um dia estressante.

Galadriel teve um momento especial com Frodo diante do seu Espelho, que tinha o poder de revelar questões do presente, passado e futuro. Em sua despedida, a senhora élfica presenteou cada um dos membros com objetos que lhe serviriam de auxílio na jornada. Destacamos aqui especialmente os presentes que ela deu a Gimli e a Frodo.

Bolseiro recebeu um presente muito especial: um frasco que continha a luz de Eärendil. Esta luz vinha de uma das três Silmarils¹⁶, as quais foram consagradas por Varda, a validã da Luz e das Estrelas. De fato, quando Sam utiliza o frasco que Frodo recebeu, depois de seu mestre estar inanimado por ação da aranha Laracna, é por Galadriel, seguido de Elbereth, nome dado pelos Elfos a Varda, que ele clama.

É dito em *O Silmarillion* que Varda conhecia Melkor muito antes da Música dos Ainur e que o rejeitava; ele, por sua vez, “a odiava e a temia mais do que qualquer outro ser criado por Eru” (TOLKIEN, 2009, p. 16). Pelo princípio da aplicabilidade, não é nem um pouco forçoso dizer que existe um paralelo entre Varda e Maria, a Mãe de Deus, e Melkor e Lúcifer, o anjo decaído.

É dito no Gênesis que Deus opôs a serpente contra a mulher: “Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu ferirás o calcanhar” (Gênesis 3, 15). Os teólogos cristãos veem nessa passagem um prenúncio da missão concedida a Maria, aquela que teria aceitado conceber o filho de Deus em seu ventre, o qual salvaria o Homem do pecado.

Para o Anão, Galadriel deu três fios de seus cabelos, ao pedir-lhe que revelasse o seu desejo:

— [...] Pois ninguém jamais me fez um pedido tão ousado, e ao mesmo tempo tão cortês. E como posso

¹⁶ Joias mágicas que continham a chama de Telperion e Laurelin, As Duas Árvores de Valinor, a Terra Abençoada.

negá-lo, já que fui eu quem ordenou que ele falasse? Mas, diga-me, o que você faria com um presente desses?

— Guardá-lo-ia como uma relíquia, Senhora — respondeu ele —, em memória das palavras que me disse em nosso primeiro encontro. E se eu algum dia retornar às forjas de minha terra, será colocado num cristal indestrutível, para ser a herança de minha casa e um testemunho de boa vontade entre a Montanha e a Floresta até o fim dos dias.

Então a Senhora desfez uma de suas longas tranças e cortou três fios dourados, colocando-os na mão de Gimli.

— Estas palavras acompanharão o presente — disse ela.

— Não vou predizer, pois todas as predições são vãs nestes tempos: de um lado está a escuridão, e do outro só há esperança. Mas se a esperança não falhar, então digo a você, Gimli, filho de Glóin, que suas mãos vão se encher de ouro e, apesar disso, o ouro não vai dominá-lo (TOLKIEN, 2009, pp. 400–401).

Os cabelos da Senhora Galadriel eram cobiçados desde a Primeira Era. Fëanor, o poderoso Elfo, artífice das três preciosas Silmarils, teria também desejado uma mecha do cabelo de Galadriel, mas o pedido teria sido negado. De outro modo, ouvindo o coração de Gimli, que aparentou ser humilde e verdadeiro à elfa, ela lhe concedeu o pedido. Ao recordarmos que os povos élficos e anânicos tinham uma longa tradição de animosidades, tal gesto ganha ainda mais força.

De acordo com Estés “o cabelo simboliza o pensamento, aquilo que emana da cabeça” (2014, p. 377). Os cabelos de Galadriel, com certeza, tinham muitos significados. É dito que eles continham a luz das árvores de Valinor, com uma beleza que nenhum outro cabelo teria. O cabelo é um emblema da feminilidade, a beleza e a sabedoria da mulher. Assim, ela entrega um pouco de si, àquele anão de natureza bronca, porém de alma nobre, e com isso a amizade entre os povos é selada e abençoada¹⁷.

¹⁷ Essa amizade vai configurar-se de forma mais desenvolvida e plena por meio da amizade entre o próprio Gimli e Legolas, o Elfo da Floresta.

Duas em uma

Estés pontua em seu livro que as mulheres, para serem íntegras, devem reconhecer que têm duas mulheres dentro de si: a civilizada e a selvagem. Tolkien evidencia isso dando a muitas personagens com mais de um nome — não só as mulheres, mas os homens também.

Galadriel também possui a sua dualidade. A tentação que ela sente de possuir o Anel em Lothlórien é uma clara figuração disso. A vontade de se tornar uma rainha poderosa é um exemplo corrompido de uma das vertentes de sua personalidade — uma elfa com um poder muito grande dentro de si, que pode enveredar para a virtude ou o para o vício.

Seu nome, Galadriel, é uma versão sindarin de Artanis, da língua élfica quenya, dado pelo pai, que significa “mulher nobre”; já a mãe lhe deu o nome de Nerwen, que significa Donzela-Homem, pois Eärwen via na filha características masculinas como a força física, a altura e o poder de autoridade. Mas Galadriel acabou adotando o nome dado pelo pai, Finarfin, pois considerava o mais belo entre os dois. Já o seu marido Celeborn lhe chamou de Alatáriel, que vem do quenya, cujo significado é “Donzela coroada com cabelos reluzentes”. Ele viu na Senhora de Lórien o que ela tinha de mais belo como ser feminino: seus cabelos, que demonstravam seu poder, beleza, feminilidade e sabedoria.

Lúthien também recebe destaque quando o assunto é dualidade de nome. Seu amado Beren lhe chama de Tinúviel assim que a vê, e, nessa mesma ocasião, ela foge. Tinúviel significa, em quenya, “rouxinol” ou literalmente “filha do crepúsculo”. De fato, Lúthien trazia consigo a alegria e a leveza das flores, sua beleza era como o “alvorecer da primavera” (TOLKIEN, 2009, p. 110), sua dança alegrava o povo de Doriath e trazia um canto agudo como o da cotovia, uma ave que anuncia o dia, o sol, a alegria de viver.

Mas Beren lhe chama de Tinúviel, rouxinol, um pássaro que anuncia a noite. Por analogia, podemos entender que a noite

também simboliza a morte — esse é o destino de Lúthien, que há de morrer para passar a eternidade próxima ao seu amado. Na literatura, nos mitos e nos contos de fadas, esse pássaro tem um forte significado, associado à cura na enfermidade, como é o caso de *O Rouxinol*, de Christian Andersen; ao lamento, à morte, num contexto transcendental, como no mito de Orfeu, o encontro dos amantes como em Romeu e Julieta, entre outros simbolismos.

Lúthien, na condição de Tinúviel, carrega grande parte desses simbolismos: é aquela que se torna mulher e amante de Beren, dá a vida por seu amado e o cura da morte. Sua dualidade vai dar ainda mais destaque ao seu amor de doação, pois, por ser a alegria do povo de Doriath, a sua entrega em abandonar a condição de Elfa para se tornar uma mortal ganha mais força.

O contraste fica ainda mais forte quando sabemos que ela teria recebido a chance de ganhar o destino dos maiar — proveniente de sua mãe — diante do veredicto dos valar, quando ela chorou para Mandos, implorando que desse a vida de volta ao seu amado Beren. Ao contrário, ela não só não quis viver para sempre na alegre cidade de Valimar, esquecendo todos os seus problemas para sempre, tal qual uma ainu, como ainda escolheu mudar para uma condição inferior, tornando-se uma mortal para viver mais tempo — até a eternidade — com Beren.

A dualidade de Lúthien está também no modo de como ela enfrenta os desafios. Sem deixar de ser tipicamente feminina, ela encara Morgoth, valendo-se de seu canto sedutor. Além da alegria da cotovia e do misticismo do rouxinol, Lúthien também adquire asas de morcego, ao se disfarçar com Beren — ele de lobo — para entrarem em Angband, a fortaleza de Morgoth. A bela princesa élfica, portanto, traz consigo um lado animalesco a poucos revelado, mas que é bem utilizado para defender o seu amor.

Arwen Undómíel era, de acordo com Tolkien, muito semelhante a Lúthien “em aparência, personalidade e destino” (2010, p. 187). No entanto, a narrativa não nos demonstra toda essa força que aparece em Lúthien. Arwen, que significa “donzela

nobre” e Undómiel, “estrela vespertina”, é mais discreta e silenciosa que a sua antepassada. Mas o autor nos revela em suas cartas que a história entre ela e Aragorn não ganhou tanto destaque para que os Hobbits, em sua humildade, fossem os maiores heróis da história.

Como ela se assemelharia a Lúthien também em personalidade, podemos apreender que muito do ocorrido na história entre ela e Aragorn não nos foi contado. Por outro lado, também entendemos que Lúthien seria mais silenciosa se tivesse encontrado na sua missão na história uma ajuda tão silenciosa quanto a de Arwen. É sabido que os elfos são muito poderosos não só em seus atos, mas em sua mente. A presença de Arwen pela mente — por vezes figurada concretamente, como o estandarte tecido por ela e entregue ao futuro rei Elessar na Batalha dos Campos do Pelennor — era o que dava forças a Aragorn para continuar lutando.

Outra personagem que não merece menos destaque é a Donzela Branca de Rohan, Éowyn, também conhecida como a Senhora do Braço do Escudo. Seus dois epítetos tão distintos demonstram a dualidade de sua personalidade, que, unidas, lhe conferem integralidade. Na Batalha dos Campos do Pelennor, ela aparece para lutar sem autorização de seu tio Théoden. Por conta disso, ela está disfarçada de soldado, apresentando-se como Dernhelm, que significa “Elmo” ou “Protetor Escondido”.

Éowyn, por sua vez, significa “Alegria de cavalo”, algo condizente à sua terra, Rohan, que significa País dos Cavalos. Ela traz consigo essa jovialidade e alegria presentes em seu povo, mas traz também uma dama forte e decidida a salvar aqueles que ama a altos custos — mesmo precisando enfrentar sua sociedade, que não lhe confere o direito de lutar pelos seus.

Compreensão e poder

Sabemos que Éowyn age corretamente por ela cumprir a profecia de que nenhum homem mataria o rei dos bruxos de

Angmar. Não foi um homem, mas uma mulher, a própria Éowyn, travestida de Dernhelm, com a ajuda de outro alguém improvável para o feito — Merry Brandebuque, um hobbit do Condado.

A donzela de Rohan, porém, apesar de ter motivos nobres para ir à guerra e de ser justo esse anseio que traz em seu coração, carrega consigo também as suas sombras pessoais. Ao ver que não poderia ser a esposa do futuro rei, busca, na guerra, também a notabilidade e a vanglória:

— O que teme, senhora? — perguntou ele [Aragorn].

— Uma gaiola — disse ela. — Ficar atrás de grades, até que o hábito e a velhice as aceitem e todas as oportunidades de realizar grandes feitos estejam além de qualquer lembrança ou desejo.

— E mesmo assim me aconselhou a não me aventurar na estrada que escolhi, só porque é perigosa?

— Dessa forma um pode aconselhar o outro — disse ela.

— Mas eu não lhe peço que fuja do perigo, mas que cavalgue para a batalha, onde sua espada possa conquistar fama e vitória. Não gostaria que uma coisa que é nobre e excelente fosse desperdiçada à toa.

— Nem eu — disse ele. — Portanto lhe digo, senhora: Fique! Pois você não tem missão alguma no sul. (TOLKIEN, 2009, pp. 45–46).

Se Éowyn tivesse ouvido os conselhos de Aragorn, o Rei dos Bruxos não seria aniquilado, e talvez o Anel não fosse destruído. Mas o futuro rei de Gondor não estava tão enganado assim. Parte do que movia a donzela de Rohan era a vaidade, a vontade de ser notada. Depois da Batalha, a sombra do Espectro do Anel que a atingiu a levou a uma espécie de depressão pós-guerra, exercendo, além disso, sua maligna influência mágica. Outros também foram acometidos pelo mesmo mal, como Merry e Faramir, mas Éowyn demorou mais tempo para se recuperar.

A sobrinha de Théoden teve de lutar contra uma força muito maior que a dela — isso, em parte, explica o seu estado depressivo —, por outro lado, o apego ao elmo de Dernhelm

daquela que trazia a alegria dos cavalos em seu coração fez com que ela demorasse mais tempo para se recuperar. Éowyn ainda desejava Aragorn e todo o futuro glorioso que ele poderia dar ao seu lado.

Depois de conhecer o nobre capitão de Gondor, Faramir, e de conviver por um bom tempo com ele, aos poucos, ela passa a equilibrar as emoções e a ter menos apego à guerra e as láureas que ela poderia lhe trazer. Quando se encontram nas casas de cura, podemos ver que Faramir, embora fosse um forte guerreiro, tinha as qualidades que, naquele momento, faltavam em Éowyn, como paciência e ternura:

— Olhou para ela, e, sendo um homem profundamente suscetível à pena, teve a impressão de que a beleza de Éowyn, combinada com a tristeza que ela sentia, poderiam partir-lhe o coração. E ela, olhando para ele, viu a grave ternura em seus olhos, e mesmo assim soube, pois fora criada entre homens guerreiros, que ali estava alguém a quem nenhum Cavaleiro de Rohan poderia superar em batalha (Ibidem, p. 238).

Faramir tinha a docilidade e a compreensão que faltavam na escudeira naquele momento. Como ela estava apegada a uma carcaça tipicamente masculina, teve de encontrar, em um homem, a serenidade que lhe faltava para atingir o equilíbrio e lembrar quem realmente era. Isso não significa que Faramir fosse pouco viril, ao contrário, pois “ali estava alguém a quem nenhum Cavaleiro de Rohan poderia superar em batalha”, contudo, ele se mostrava mais sábio naquele momento.

Lisa Coutras aponta os estudos de Melanie Rawls sobre o princípio feminino em Tolkien,¹⁸ e destaca duas diferenças das peculiaridades de cada um: nas obras de Tolkien as personagens femininas costumam se expressar pela via da compreensão,

¹⁸ Rawls, Melanie. 1984. “The Feminine Principle in Tolkien.” *Mythlore* 10:4(38): 5–13.

enquanto as masculinas se caracterizam pelo poder. Coutras ressalta:

While Thingol governs the realm of Doriath, it is Melian who counsels his actions. However, when Thingol Rejects Melian's counsel, his reckless actions bring the downfall of his kingdom. Hopkins¹⁹ takes the same stance when she refers to the male, Tuor who follows the counsel of his wife Idril, thereby saving his Family and many others (2014, p. 193)²⁰.

Esse excerto destaca a importância do conselho e da compreensão para a vida de um casal, e essas características, ao menos em Tolkien, são mais comumente atribuídas às personagens femininas. Isso não significa que as características não podem se inverter e que alguns personagens masculinos não tenham princípios femininos e vice-versa. Elrond traz em sua personalidade a característica da compreensão, enquanto Galadriel é mais poderosa que a maioria dos personagens masculinos.

No artigo de Melanie Rawls, ela pormenoriza as características mais tipicamente femininas e outras masculinas. Ela propõe um esquema²¹ assim:

Feminino	Masculino
(compreensão)	(poder)
Positivo	
amor	lei
conselho	ação
intuição (discernimento e previsão)	razão

¹⁹ Lisa Hopkins, "Female Authority Figures in the Works of Tolkien, C.S. Lewis and Charles Williams," *Mythlore* 21.2, no. 80 (1996): 365.

²⁰ Enquanto Thingol governa o reino de Doriath, é Melian quem aconselha suas ações. Porém, quando Thingol rejeita os conselhos de Melian, suas atitudes temerárias trazem a ruína de seu reino. Hopkins assume a mesma postura quando se refere ao homem, Tuor, que segue o conselho de Idril, acaba salvando sua família e muitos outros (trad. nossa).

²¹ Tradução e adaptação do original (RAWLS, 1984. p. 6).

misericórdia e compaixão	justiça
Formas de criatividade	
música, dança, cura, tecelagem	artes plásticas, trabalhos manuais, tecnologia
Negativo	
impotência	imprudência
passividade	agressão
destrutivismo ou autodevoração	autoengrandecimento

Essas características acabam sendo contrabalanceadas entre os personagens, sejam do sexo masculino, sejam do sexo feminino. O que ocorre é que quando se exagera nas características masculinas, mesmo sendo um personagem do mesmo sexo, ele acaba adquirindo características negativas de seu gênero²².

Tomemos Ungoliant, a aranha gigante, uma personagem feminina extremamente negativa. Se lhe sobram características femininas como introspecção e sentimentalismo e lhe faltam masculinas, como razão e praticidade, isso pode dar um desequilíbrio, no caso dela, extremo, desencadeando em uma postura destrutiva e autodevoradora. É dito em *O Silmarillion*:

Contudo, Ungoliant tudo sugou; e, indo de uma Árvore a outra, grudou seu bico negro nos ferimentos até que as esgotou. E o veneno da Morte que ela continha penetrou em seus tecidos e as fez murchar, na raiz, no galho, na folha. E elas morreram. E, ainda assim, Ungoliant sentiu sede. Foi até os Poços de Varda, e também os secou; mas Ungoliant arrotava vapores negros enquanto bebia: e

²² Entendemos aqui gênero como a identificação do personagem como masculino ou feminino. No universo de Tolkien, não existe nenhum registro de algum personagem do sexo masculino ou feminino que tenha uma identificação (gênero) oposto ao qual pertence biologicamente (ou, no caso dos ainur, espiritualmente). Assim, quando falamos gênero masculino/feminino, estamos falando do mesmo sexo correspondente.

inchou tanto, e de forma tão horrenda, que Melkor sentiu medo (TOLKIEN, 2009, p. 85).

O oposto também pode ocorrer com os personagens masculinos. Melkor, por exemplo, não soube dosar com sabedoria suas peculiaridades masculinas, e o resultado é uma personalidade extremamente agressiva e dominadora.

A dominação do homem sobre a mulher

Os princípios cristãos, nos quais Tolkien se apoiava, trazem considerações bastante coerentes — do ponto de vista mítico-religioso — para explicar por que ocorre o problema da dominação do homem sobre a mulher em nossa História. O principal argumento está nas consequências ocorridas após o pecado original entre Adão e Eva:

Então o Senhor Deus disse à serpente: [...] ‘Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu ferirás o calcanhar.’ Disse também à mulher: ‘Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e **tu estarás sob o seu domínio.**’ E disse em seguida ao homem: ‘Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida’” (Gênesis 3, 14–17, grifo nosso).

Edith Stein atenta para essa passagem mostrando que o domínio do homem sobre a mulher é uma consequência do pecado original na narrativa bíblica e não algo próprio da natureza humana. Assim como o suor do trabalho e a dor do parto devem ser minimizados, a busca pelo não domínio — mas sim por uma

parceria — do homem sobre a mulher parece ser um resgate à natureza humana em sua plenitude²³.

Consciente ou não, Tolkien segue a linha dos princípios cristãos em seus contos. A igualdade em dignidade e direitos é inversamente proporcional à Queda. Os valar, que são uma espécie de anjos e não teriam sido acometidos pelo pecado original²⁴, portanto, não apresentam diferenças hierárquicas, somente distinções complementares entre si. Nesse modelo, aquele que lidera e aquela que auxilia têm o mesmo valor.

Se levarmos em consideração os estudos de Edith Stein sobre a mulher, vemos que o que ela aponta como principal característica do ser feminino é o deixar o outro ser o que deve ser. Ela auxilia o outro em seu amadurecimento, naquilo que de melhor o sujeito pode ser. Entendemos assim que, enquanto é peculiar ao homem a liderança, é peculiar à mulher a formação. É evidente que ambas as características estão presentes nos dois gêneros/sexos, contudo, aqui estamos falando de peculiaridades diante de um espectro comum.

Vemos na relação entre o rei e a rainha dos valar — Manwë e Varda — essa relação de igualdade e complementaridade. É dito, em *O Silmarillion*, que eles raramente se separam, e que ela veio à Terra-média em auxílio a Manwë. Mas esse apoio nunca a deixa como inferior, ao contrário, é dito que a sua beleza é imensa e que a luz de Ilúvatar, o próprio Deus, está em seu semblante; além disso, ao lado de Varda, Manwë vê mais longe.

Os maiar, de menor poder, têm uma característica parecida com os valar. É dito que, Uinen, senhora dos mares, costumava acalmar a fúria de Ossë, o senhor dos mares da Terra-média. É bem verdade que os Valar não são propriamente anjos e perdem parte de seu poder quando vêm morar no mundo

²³ Em *Mulieris Dignitatem*, o papa João Paulo II esclarece a passagem bíblica (Efésios 5, 22–33) em que Paulo diria para as mulheres serem submissas a seus esposos. O pontífice alega que a real interpretação da carta, em seu contexto, sugere uma reciprocidade na submissão entre homem e mulher, em um amor de serviço tal como fez a figura de Cristo em relação à Humanidade.

²⁴ E por isso Melkor não é considerado um vala.

material, ainda que nas Terras Imortais. Isso posto, temos o caso de Yavanna e Aulë, que não configuravam um casal tão harmônico quanto Varda e Manwë.

Yavanna, mãe de todos os animais (*kelvar*) e plantas (*olvar*) da Terra-média teria se incomodado por Aulë ter criado os anões sozinho, sem sua ajuda. Assim, ela previu que os filhos de Aulë teriam pouco amor pelas coisas por ela amadas — as plantas e os animais — e prefeririam mais os trabalhos manuais — características bem masculinas. Yavanna, por sua vez, criou os ents, por concessão de Eru Ilúvatar — por meio de Manwë —, ao dar a algumas árvores o poder de andar, pensar e falar.

Não por acaso, a relação entre os anões e as anãs não era tão harmônica como era com entre os valar. Havia poucas anãs e nem todas queriam se casar; além disso, muitos anões estavam absortos no trabalho e não pensavam em se casar também. O número de anões que se casavam era um terço de sua população, e eles tinham poucos filhos. Elas, por sua vez, tinham uma aparência mais rude e quando viajavam poderiam ser confundidas com os anões. As anãs tinham uma vida mais voltada para os interesses domésticos, os anões eram ciumentos e pouco românticos. Dada a raridade dos casamentos e o baixo número de filhos, é bem provável que seu povo tenha desaparecido da Terra-média.

Os “filhos” de Yavanna também devem ter se extinguido por razões parecidas. Apesar de terem sido criação da valië, os ents do sexo masculino eram devotados a Oromë, o vala da caça, e as entesposas, eram devotadas a Yavanna. Diferente das anãs, todas as entesposas se casavam, eram criadas para isso. No entanto, na Segunda Era, as entesposas desapareceram com a diminuição das florestas por ação dos homens e seus jardins foram dizimados por Sauron. Além disso, é dito²⁵ que as entesposas e os ents passaram a se preocupar com assuntos distintos, elas com árvores menores e campinas, eles com as grandes árvores e florestas. Era só uma

²⁵ O Senhor dos Anéis — As Duas Torres (2009).

questão de tempo até que os ents desaparecessem também da Terra-média para sempre.

Os elfos e elfas teriam uma relação mais igualitária que os casais de anões ou ents, mas menos que os valar e os maiar. Seguindo a mesma lógica os casais númenóreanos²⁶ teriam menos igualdade que os elfos e mais que os rohirrim²⁷, por exemplo. Quanto mais distante o povo estivesse da influência do pecado original, teria menos dominação dos machos em relação às fêmeas²⁸.

A dominação do homem sobre a mulher traria consequências nocivas não só para a mulher, mas para o homem também. O caso de Aldarion e Erendis exemplifica bem isso. Aldarion era herdeiro do trono de Númenor, casou-se com Erendis, mas nunca escondeu seu amor pelo mar. Passava muito mais tempo viajando do que prometia a ela, e então a mágoa de sua esposa tornou-se imensa em sem chances de perdão. Ambos orgulhosos, terminam os seus dias separados. Ancalimë, a única filha do casal, cresceu mimada e recebeu uma criação de ódio aos homens. Assim, a desigualdade de direitos e dignidade entre o homem e a mulher acabou trazendo um legado triste para ambos os lados.

Sobre as relações sexuais, elas são mal descritas no legendário. É como se essa parte não fosse do nosso interesse, mas apenas dos personagens. No entanto os arranjos e desarrajos ocorridos pela sexualidade dos casais, nós acompanhamos — lembrando que, na carta ao seu filho Michael, ele atenta para o fato de a sexualidade ter ficado desordenada e estritamente carnal depois do pecado original.

Um caso trágico é o de Nienor, que perde a memória e encontra seu irmão Túrin, que não a conheceu quando criança,

²⁶ Povos humanos que tinham, em sua linhagem, o sangue élfico.

²⁷ Cidadãos de Rohan.

²⁸ É importante lembrar que a literatura de Tolkien tem uma forte veia mitológica, portanto, devemos entender isso por meio do simbólico mítico e não uma diferenciação entre raças, mesmo porque tais questões sobre dominação ou não do homem sobre a mulher advêm de uma prática cultural e não de uma condição biológica.

pois ambos foram separados quando ela nasceu durante a Nirnaeth Arnoediad, a Batalha das Lágrimas Incontáveis. Como o pai deles, Húrin, caíra sob a desgraça de Morgoth, os irmãos recebem tal maldição como extensão. O resultado, dentre outras questões trágicas, é que Túrin se casa com Nienor, sem saber que era sua irmã, e tampouco ela o sabia. Quando essa questão é revelada, ela tira a própria vida, grávida de seu irmão. Na sequência, ele também se mata.

A história dos dois traz como simbolismo as dissonâncias do relacionamento do homem e da mulher quando eles estão distantes da proteção divina — que para o pensamento teológico cristão se daria pela graça — e acometidos pelo mal, ou seja, pelo vício e não a virtude. Pelo mesmo motivo das consequências da queda e a sexualidade desordenada, Tolkien diz, na carta a seu filho, que a amizade entre homem e mulher é um fato raro e difícil de acontecer — mais comum entre os santos e as pessoas mais velhas —, a não ser por afinidades mentais e espirituais. Apesar disso, vimos que Tolkien possuiu algumas amigas, que tinham um relacionamento próximo à sua família.

No legendário, poucos são os casos de amizade entre o sexo oposto. Há o caso do Hobbit Merry e Éowyn, que juntos, vão para a Batalha dos Campos do Pelennor e a história da Elfa Nellas que é uma espécie de babá de Túrin, mas tudo ocorre de um modo mais maternal ou de irmã mais velha. Em *The History of Middle-earth* (2002), encontramos um diálogo importante entre o elfo Finrod e Andreth acerca da morte e da imortalidade, que seria o caso mais profundo de amizade desinteressada por sexos opostos. Como não eram santos nem idosos²⁹, eles se encaixariam na qualidade de pessoas que tinham fortes afinidades mentais e espirituais em comum; além disso, eram extremante apaixonados por outras pessoas — Finrod por Amarië, que ficara nas Terras Imortais, e Andreth por Aegnor, irmão de Finrod.

²⁹ No caso de Finrod, ele era idoso a partir de uma perspectiva humana, mas não élfica.

Mais raro ainda é encontrar amizade entre duas mulheres no legendário — visto que o número de personagens femininas é bastante reduzido. Vemos pontualmente algumas passagens do companheirismo entre Melian e Galadriel — esta teria aprendido a fazer lembas, o pão élfico, com aquela —, Haleth e suas guerreiras e Yavanna e Nienna — a valië da compaixão e misericórdia. Nesse aspecto, Tolkien passaria no teste de Bechdel,³⁰ pois apesar de escassas as amizades femininas, elas não se limitam a falar apenas dos homens, mas de assuntos diversos.

Cura, vida e morte

Lisa Coutras atenta para o fato de as personagens tolkienianas ou canalizarem suas energias para as questões voltadas para a guerra ou para a cura. De um modo geral, os interesses bélicos ficam mais a cargo dos elfos e homens, enquanto a cura fica para as elfas e mulheres. Ambos estão buscando proteção, seja pela luta e pela defesa armada, seja por meio dos tratamentos medicinais.

Mais uma vez, essa questão não é estática e transita entre os gêneros e, muitas vezes, o mesmo personagem assume as duas forças. Aragorn é o exemplo mais claro disso: ele é um andarilho que não teme a batalha e, após vencer a guerra, suas mãos que curam comprovam que são de um rei.

Éowyn, por sua vez, amadurece enquanto mulher desapegando das armas e da fama que a guerra acarreta, tornando-se uma senhora que traz a cura para os que têm inverno em seus corações. Quando a Sombra Negra a abandona, e ela se rende aos encantos de Faramir, exclama:

— Estou em Minas Anor, a Torre do Sol — disse ela —; e eis que a Sombra partiu! Não serei mais uma escudeira, nem competirei com os grandes Cavaleiros, e deixarei de

³⁰ Teste que recebe o nome da cartunista Alison Bechdel, que procura averiguar se uma obra de ficção tem pelo menos duas mulheres que dialogam e que o assunto delas não seja um homem.

me regozijar apenas com canções de matança. Serei uma curadora, e amarei todas as coisas que crescem e não são estéreis (TOLKIEN, 2009, p. 244).

Éowyn está fertilizada pelo amor de Faramir e deseja dar a vida, não mais a morte. Ela reencontra em si o que tem de mais feminino e seu semblante já não é mais de pálido como uma manha fria, mas remete ao florescimento de um campo primaveril.

Rosinha Villa, a esposa de Samwise Gamgi é o maior exemplo da fertilidade feminina e, simbolicamente, demonstra o imenso o amor que o casal tem pelos seus frutos. Ela teve 13 filhos com Sam e isso significa, especialmente aos hobbits, saúde, felicidade, prosperidade e longevidade.

Assim como dá a vida, a mulher também é aquela que acompanha na hora da morte, seja ela simbólica ou real. Em muitas culturas, a morte é substantivo feminino — como ocorre nos países de língua portuguesa. Como as carpideiras que são chamadas para chorar sobre o defunto, é uma característica peculiar da mulher o lamento e o choro diante daquele que sofre. Não como mero sentimentalismo ou desespero, mas como purificação e sagração.

Assim é a valië Nienna, cuja principal característica é chorar diante do sofrimento e transcendê-lo ao sagrado, transformando tristeza em sabedoria. Ela traz a cura espiritual e mostra que a morte não é um fim. Com o mesmo carisma de Nienna, Lúthien chora diante do inexorável Mandos, implorando uma nova vida ao seu amado Beren. Com seu canto de lamento, ela consegue recuperar a vida daquele que ama, e o custo disso é a sua própria morte — ainda que distante.

Do mesmo modo que sua antepassada, Arwen abdica de sua imortalidade por seu amado. Como elfa, ela poderia ir para as Terras Imortais com seus parentes — e jamais perder a sua vida, ao menos enquanto o mundo material durasse. Mas, por amor a Aragorn, ela escolhe ser uma mortal e ter o destino dos homens. Mas, diferente de seu amado, sua passagem deste mundo para o sobrenatural é mostrada de forma amarga. A filha de Elrond vai

demonstrar a dor da perda e do sacrifício ao morrer, enquanto o rei de Gondor irá mostrar a sua glória como um filho de Eru em seu momento derradeiro.

Contudo, a escolha de Arwen não é de todo trágica aos olhos tolkienianos; ao contrário, é típica de um verdadeiro conto de fadas: é preciso passar pela dor da perda para se conseguir o verdadeiro final feliz. Para Tolkien, a morte é uma dádiva de Ilúvatar, como um presente, os homens não estão para sempre presos a esse mundo e suas almas ganham um valor espiritual.

Lúthien e Arwen configuram o paradoxo do amor cristão: para ganhar a vida é necessário perdê-la³¹ — elas se desprendem de uma vida num mundo físico para ganhá-la no mundo sobrenatural. Deste modo, a Estrela Vespertina fecha o ciclo da era dos elfos e abre para a era dos homens. Ela, como Lúthien, simboliza a capacidade feminina de dar a vida por aquele que ama, morrendo um pouco para que nasça o amor transcendente.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 2009.

COUTRAS, L. *Tolkien's Theology of Beauty — majesty, splendor and transcendence in Middle-earth*. New York: Palgrave MacMillan, 2016.

ESTÊS, C. P. *Mulheres que Correm com Lobos — mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

HILDEBRAND, A. *O Privilégio de Ser Mulher*. Tradução: Márcia Xavier de Brito. Campinas: Ecclesiae, 2014.

³¹ Cf.: Mateus 16, 25.

LEWIS, C. S. *Os Quatro Amores*. Tradução: Estevan Kirschener. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2017.

PAULO II, J. Carta Apostólica *Mulieris Dignitatem*. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_letters/1988/documents/hf_jp-ii_apl_19880815_mulieris-dignitatem.html>. Acesso em: 13 dez. 2018.

RAWLS, Melanie (1984) "The Feminine Principle in Tolkien," *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*: Vol. 10: No. 4, Article 2. Disponível em: <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol10/iss4/2>. Acesso em: 12 dez. 2018.

RIOS, R. (org.). *Senhoras dos Anéis* — mulheres na obra de J.R.R. Tolkien. São Paulo: Devir, 2005.

TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. *Contos Inacabados*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. *O Hobbit*. Tradução: Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres*. Tradução: Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. Tradução: Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*. Tradução: Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *O Silmarillion*. Tradução: Waldéa Barcellos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *The History of Middle-earth — Morgoth's Ring*. Londres: HarperCollins, 2002.

_____ CARPENTER, H. (org.), TOLKIEN, C. (assist.). Tradução: Gabriel Brum. *As Cartas de J.R.R. Tolkien*. Curitiba: Arte e Letra, 2010.

Anexos

Heráldicas (ejemplos)



Heráldica de Thingol (J.R.R. Tolkien)



Heráldica de Lúthien (J.R.R. Tolkien)



Heráldica de Melian (J.R.R. Tolkien)

Posfácio

A subcriação de mundos e um final feliz

Maria Zilda da Cunha

“Certamente eu não esperava uma amizade como a demonstrada aqui. Tê-la encontrado transforma o mal num grande bem”. (TOLKIEN, 2009, p. 311–312). Essas palavras são dirigidas a Faramir, Capitão de Gondor¹, em meio à missão de salvar seu povo e o de seus amigos do poderio do Inimigo². É de Frodo Bolseiro, a quem recorremos para iniciar este texto, que deveria ser um posfácio.

Se a amizade, nas narrativas de J.R.R. Tolkien (1892–1973) torna-se condição essencial para o desenvolvimento de suas histórias, não é difícil reconhecer como esse legado se faz presente entre aqueles que se aproximam de sua obra e a acompanham, sob a força da paixão, seja pelo prazer de fruir suas narrativas e a movência que as vem dinamizando pelas traduções em diversos idiomas e pela transposição intersemiótica para suportes diversos, seja pela ação do intelecto que se volta para compreender essa qualidade de sentimento que a sua obra provoca. Portanto, será no âmbito de leituras solitárias, no âmbito de grupo de amigos, no âmbito da academia que as lições de J.R.R. Tolkien e sua ficção fantástica se fazem retomadas, analisadas, reverenciadas.

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em 3 de janeiro de 1892 em Bloemfontein, na África do Sul. Aos três anos de idade, passou a viver na Inglaterra, terra natal de seus pais, com a sua mãe e o irmão. Desde pequeno tornou-se ávido leitor e muito cedo revelou grande fascínio pela linguística. Logo após sua participação na Primeira Guerra Mundial, Tolkien inicia um conjunto de rascunhos que viriam compor o seu "mundo

¹ Principal reino da Terra-média, lugar fictício onde se ambienta *O Senhor dos Anéis*.

² Sauron, principal antagonista do livro.

secundário", complexo e cheio de vida, em um universo material denominado *Eä*, palco das suas mundialmente famosas obras como *O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion* (obra postumamente publicada, mas nomeadamente a sua maior paixão, mesmo que não seja a mais conhecida). Aos 23 anos, Tolkien começou a escrever uma Balada de Earendel, em que já faz presente Valinor, a terra imortal e duas árvores que iluminam o mundo. O fato é que sua mitologia já se anuncia, assim como se anunciam elementos para a constituição de uma obra ficcional de grande relevância e que vão integrar, notadamente, a ambientação das narrativas que se tornaram mais famosas como *O Hobbit* (1937) e *O Senhor dos Anéis* (1954–55).

Em face do apreço que os jovens deste nosso milênio revelam pela obra de Tolkien, um estudo mais atento e aprofundado, no âmbito da academia, tem se mostrado necessário. Tal demanda implica, seguramente, o desafio de abordar Tolkien — respeitado filólogo, reconhecido professor universitário e premiado escritor; perscrutar as suas concepções filosóficas, que se fazem reverberar na complexa obra que construiu, entender a visibilidade que suas narrativas ganham, entre outras, na constelação do universo ficcional que compreende o maravilhoso, o fantástico e o *fantasy*.

É neste cenário, que a proposta de realização na USP de uma dissertação a respeito de *O Senhor dos Anéis*, sob minha orientação, faz nascer paixão e amizade compartilhadas pelo universo tolkieniano. Defendida com brilhantismo por Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, tal proposta ganha rumos de tese de doutoramento e, no percurso, alguns eventos se mostraram importantes como: a realização de uma exposição na Biblioteca Florestan Fernandes/FFLCH-USP, em comemoração aos 80 anos do livro *O Hobbit*; encontros do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens com estudos sobre histórias de fadas para o que as leituras e proposições de Tolkien têm dado contribuição deveras efetiva; a

realização do curso de difusão cultural "A subcriação de mundos — estudos sobre a literatura de J.R.R Tolkien".

A princípio, a organização desse curso mostrou-se ousada, uma vez que se inscrevia, no horizonte da abordagem, uma multiplicidade de assuntos imbricados no estudo da obra de Tolkien; além disso, sob os pressupostos dos Estudos Comparados, inscrevem-se perspectivas de diferentes campos do saber como a História, a Filosofia, a Literatura, a Psicanálise, a Teologia, entre outros. Não obstante, elementos da linguagem audiovisual também deveriam se acomodar no programa, posto que a obra de Tolkien ganhou diálogo profícuo com outro campo narrativo, como é o caso do cinema. Seguramente, algo bastante extenso para o número de horas previsto e o fato de ser um curso realizado aos sábados. No entanto, a procura foi intensa. A participação de um público formado por estudantes, professores, editores, roteiristas etc. foi efetiva e, desse desafio, tem-se esta história de amizade — a realização de um volume, que abarca um conjunto de reflexões realizadas pelos participantes desse evento, para nós deveras importante. Admirável, pois, é o resultado que traduz essa rede de conluio: os textos que compõem este livro.

O artigo intitulado *Tolkien e suas referências* é de autoria de Diego Klautau. Neste texto, o autor apresenta as quatro principais matrizes históricas, mitológicas e literárias do escritor J.R.R. Tolkien, bem como a perspectiva aristotélico-tomista que subjaz ao seu mundo ficcional. São estabelecidas as correspondências de temas e símbolos de tais matrizes e a estrutura cosmológica e ontológica que se apresenta em consonância com determinada tradição filosófica antiga e medieval, com base no que Tolkien teceu uma crítica ao pensamento moderno. As ideias de sua cosmovisão fundada na metafísica e na ética aristotélico-tomista (a forma) são explicitadas por meio de estudo de caso centrado no conto *Ainulindalë*, presente na obra *O Silmarillion*.

Cido Rossi e Stéfano Stainle (Unesp) abordam a composição narrativa nas obras do autor, evidenciando a mistura

de elementos linguísticos sabiamente tecida por J.R.R. Tolkien, envolvendo elementos da literatura oral, da filologia e de diversos gêneros literários, desde a tragédia clássica até a ficção científica contemporânea.

De Ana Carolina Pais, é o artigo, intitulado *A simbologia do corpo feminino na literatura fantástica: Tolkien e Martin*, texto que propõe uma reflexão, com base nas ideias bakhtinianas de realismo grotesco, sobre o simbolismo do corpo feminino e sua representação nas obras de J.R.R. Tolkien e George R. R. Martin.

O trabalho de Franz Eduardo Brehme Arredondo e Carlos Eduardo do Nascimento, de uma perspectiva interdisciplinar, que abarca direito e literatura, traz para a cena das análises o conto *Os Filhos de Húrin* com recorte para o momento de autoexílio de Túrin, como expressão que representa, de forma metafórica e didática, a transição de uma consciência individual para uma consciência coletiva de sociedade, servindo como fonte alternativa de um direito crítico, emancipador e plural, fazendo um paralelo aos estudos de “novos” sujeitos de direito — movimento sociais — aludidos por Antonio Carlos Wolkmer.

Com o objetivo de demonstrar que a literatura pode ser um caminho de esperança, eucatástrofe, de descoberta e do despertar da consciência humana para o seu potencial de autotranscendência, o artigo de autoria de Camila Pimentel Menezes traz excertos da obra *O Senhor dos Anéis*, nomeadamente, os que tratam da temática do sentido do sofrimento.

O artigo *Ressignificação e Consumo em O Senhor dos Anéis de autoria de Aline Aparecida Gorski Seisdedos* é uma pesquisa que discute o modo como a linguagem cinematográfica ressignifica a narrativa literária, colocando sob mira o lançamento das adaptações cinematográficas de *O Senhor dos Anéis* do diretor Peter Jackson, baseadas na trilogia literária homônima escrita por J.R.R. Tolkien. Para tanto, recorre à semiótica de Charles Sanders Peirce e ao postulado de Santaella sobre as matrizes de linguagem e pensamento.

O Silmarillion: A biografia de uma obra de Fernanda da Cunha Correia focaliza J.R.R. Tolkien e as histórias presentes em sua obra póstuma. O artigo põe sob consideração a versão publicada de *O Silmarillion* e o modo como essa obra mantém uma estrutura bíblica, mesclando mitos estudados por Tolkien, capaz de tornar-se uma mitologia própria, além disso, chama a atenção para o fato de a produção dos textos acompanhar a biografia do escritor.

Solange Peixe Pinheiro de Carvalho apresenta-nos uma análise do discurso de *O Senhor dos Anéis*, em seu texto original. Neste, a autora põe em relevo o conhecimento linguístico e filológico de Tolkien, que norteia a criação das línguas e da mitologia presentes na Terra-média, a escolha lexical na descrição e apresentação de personagens. Com base na análise do poema escrito por Bilbo Baggins, demonstra como a personagem Aragorn é apresentada por meio da escolha lexical.

Com base na ideia de tríplice criativa elaborada por Dorothy L. Sayers, em *A Mente do Criador*, e do conceito trinitário em Santo Agostinho, o artigo de Mauricio Avoletta Júnior indicia vestígios trinitarianos em Eru Ilúvatar, assim como compreendido pela tradição cristã. Tomando como ponto de partida trechos de *O Silmarillion* demonstra ser necessário existir uma espécie de Trindade em que Ilúvatar participa.

W. H. Auden, leitor de Tolkien e defensor da Terra-média: imaginação, alegoria e seus limites é de Guilherme Mazzafera S. Vilhena. O artigo propõe uma reflexão crítica sobre o conjunto de textos escritos pelo poeta anglo-americano Wynstan Hugh Auden referentes à obra de J. R. R. Tolkien, tentando precisar suas linhas de força, dentre as quais privilegia a noção de demanda heroica e a constituição de seu protagonista, assim como a natureza do bem e do mal em *O senhor dos Anéis*. Esboçam-se hipóteses sobre o conceito de imaginação, fortemente destacada por Auden em sua resenha de *O retorno do Rei*, como parte fundamental da composição de um *ethos* tolkieniano, em sua

dimensão subversiva, em constante tensão com a noção de alegoria.

Cristina Casagrande, em seu artigo, traz uma reflexão sobre o feminino em Tolkien. A autora se propõe a analisar personagens femininas procurando tangenciar a essência da mulher. Isso significa, segundo Casagrande, estudar uma dimensão universal do ser humano. Por acreditar que as histórias de fadas eram frutos de uma mente subcriativa do homem, Tolkien trazia uma cosmovisão muito densa e vasta em sua literatura, a isso subjazia uma visão do homem e da mulher igualmente abrangente. No artigo, encontramos uma reflexão importante acerca do olhar tolkieniano para as peculiaridades das figuras femininas presentes na produção literária desse autor.

Feito breve comentário sobre os textos e seus autores, a quem agradecemos deveras a contribuição para a feitura deste volume, importa, colocar, sob consideração, a relevância do Prof. Doutor Diego Klautau, cuja contribuição se faz, não apenas como um dos organizadores do curso e deste livro, mas sobremaneira, como um pesquisador importante e especialista no assunto, alguém que vem dinamizando as reuniões e discussões acerca da obra tolkieniana, na esfera do universo acadêmico uspiniano e a quem, juntamente com Casagrande, cabe a responsabilidade desta ciranda de amizade, como a aqui demonstrada.

Ao fim e ao cabo, o presente livro rastreia sumariamente alguns sentidos inscritos na vasta obra de John Ronald Reuel Tolkien (1892–1973), atualizando via pesquisas acadêmicas e interpretações criativas a movência de suas narrativas ficcionais e das ideias relevantes que esse autor mobilizou sobre filologia, filosofia, sobre o ser humano, ao longo de sua vida.

“A Subcriação de Mundos – estudos sobre a literatura de J.R.R. Tolkien” propõe-se a apresentar ao nosso leitor, com os ensaios dispostos nesta edição, uma diversidade de perspectivas teóricas e de abordagens temáticas com as implicações suscitadas pela proposta de um curso de difusão ministrado na FFLCH-USP, em 2018. Uma publicação que ganha profundidade com o

interesse e a participação de diversos entusiastas e pesquisadores que agregam reflexões importantes e contemporâneas acerca da vida e obra de John Ronald Reuel Tolkien. As ideias, aqui dispostas, alinham-se aos estudos das artes, da filosofia, ciência da religião, da literatura de recepção juvenil, dos estudos comparados de literatura, entre outros campos do saber. Trata-se, sem dúvida, de importante esforço investigativo e da promessa de continuidade de diálogos e reflexões.

Que livros, escritos, linguagem sejam destinados a metamorfoses às quais já se abrem, sem que o saibamos, nossos hábitos, mas se recusem ainda nossas tradições; que as bibliotecas nos impressionem por sua aparência de outro mundo, como se, nelas, com curiosidade, espanto e respeito, descobríssemos, pouco a pouco, depois de uma viagem cósmica, os vestígios de outro planeta mais antigo, imobilizado na eternidade do silêncio, só não perceberíamos se fôssemos muito distraídos.

(Maurice Blanchot)