

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

André Luiz Rodriguez Modesto Pereira

The Lord of the Rings e a estética da finitude



Araraquara

2011

André Luiz Rodriguez Modesto Pereira

***The Lord of the Rings* e a estética da finitude**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da Literatura

Orientação: Prof^ª Dr^ª Karin Volobuef

Apoio: Bolsa FAPESP

Araraquara

2011

André Luiz Rodriguez Modesto Pereira

***The Lord of the Rings* e a estética da finitude**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da Literatura

Orientação: Prof^ª Dr^ª Karin Volobuef

Apoio: Bolsa FAPESP

Data da aprovação: 27.06.2011

Membros da banca examinadora

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Membro Titular: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus bisavós Gustav e Hulda Seehagen...

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais e ao meu irmão que sempre me deram apoio e estiveram presentes nos momentos mais difíceis e especialmente por terem comprado os meus primeiros exemplares de *O Hobbit* e de *O Senhor dos Anéis*. Agradeço ao restante da minha família também, à minha vó Nady, que me ensinou a buscar sempre a perfeição; ao meu avô Rubens, por me mostrar que se pode rir até nos momentos mais difíceis; às minhas tias Dududa e Irenchen por sempre e incondicionalmente acreditarem em mim; ao Júnior, à Eneida e à minha prima Ana Luísa pelas reuniões em família e os natais menos vazios; e ao meu tio João Gustavo pelos conselhos, pela força e por me arrancar alguns risos.

Agradeço à professora Karin Volobuef que me abriu a oportunidade maravilhosa de estudar J. R. R. Tolkien, quando o meio acadêmico já começava a parecer um tanto cinzento e empoeirado. Agradeço também a todos os professores do Departamento de Alemão, em especial à Patrícia Maas, pela confiança que parecem ter depositado em mim.

Agradeço a todos os amigos e colegas que, de alguma forma participaram de toda essa jornada, discutindo meu trabalho, indo às minhas comunicações, fazendo críticas ou elogios.

Um agradecimento especial a todos os alunos que frequentaram minha oficina no segundo semestre de 2010 e me mostraram que meu trabalho era realmente relevante e importante para eles, de alguma forma.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo que apoiou meu trabalho desde as primeiras fases, durante a iniciação científica até a conclusão do presente mestrado.

The knight ever made good cheer,
saying, 'Why should I be dismayed?
Of doom the fair or drear
by a man must be assayed.'
(ANÔNIMO, 1980, p.45)

PEREIRA, André Luiz Rodriguez Modesto. *The Lord of the Rings e a estética da finitude*. 2011. 175f. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

RESUMO

J. R. R. Tolkien afirmou que o tema central de sua principal obra, *O Senhor dos Anéis*, é a tensão provocada entre a morte inevitável e a busca pela imortalidade. Diante disso, procura-se nesse trabalho verificar de que maneira essa temática influencia a forma do romance e desenvolve uma crítica acerca do papel da arte e da técnica enquanto artigo de valor e fonte memória para seres cuja existência é finita ou seres ligados a um universo em constante transformação. Por um lado, há seres como os elfos que estão ligados diretamente à natureza de Arda e são fadados a não deixá-la até que chegue o seu fim. Esses seres, aparentemente imortais, sofrem com as constantes mudanças no planeta e tentam, através da técnica, agir diretamente sobre o mundo, tentando conservá-lo tal como ele é. Por outro lado, há os homens mortais, que, diante de sua própria mortalidade, buscam ter seus feitos eternizados em obras de arte, como esculturas, tapeçarias ou textos literários.

Palavras-chave: Tolkien, Romance de Fantasia, Maravilhoso, Estética, *O Senhor dos Anéis*.

ABSTRACT

J. R. R. Tolkien declared that the central issue of his major work, *The Lord of the Rings*, is the tension emerging between the unavoidable death and the search for immortality. Therefore, this study is a research about how that aspect affects the structure of the novel and how it discusses the role of art and technique as a piece of value and a resource of memory available for finite or "immortals" beings, whose existence is linked to a continuously changing world. On the one hand, there are in novel beings such as elves that are directly connected to the nature of Arda and are doomed to remain there until its end. These apparently immortal beings can't bear such constant changes on the planet and employ technical means in order to have an affect on the world and keep it as it is. On the other hand, mortal men, faced with their own mortality, seek out art as a way to have their deeds registered and so kept alive forever in works such as sculptures, tapestry or literary texts.

Keywords: Tolkien, Fantasy Novel, Marvellous, Aesthetics, *The Lord of the Rings*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - CONTEXTUALIZAÇÃO E REVISÃO DA CRÍTICA.....	11
1. OS ESTUDOS FILOLÓGICOS DO PROFESSOR TOLKIEN.....	28
1.1. BEOWULF: OS MONSTROS E OS CRÍTICOS.....	28
1.2. SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT E PEARL	36
1.3. ON FAIRY-STORIES	41
2. THE LORD OF THE RINGS E OS GÊNEROS LITERÁRIOS.....	57
3. LEAF BY NIGGLE: ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA	71
4. THE LORD OF THE RINGS: UMA ESTÉTICA DA FINITUDE.....	80
4.1 A ESTÉTICA DA FINITUDE.....	80
4.2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS PERSONAGENS DE <i>THE LORD OF THE RINGS</i>.....	89
4.2.1. <i>Os povos de Middle-Earth: o Mal e a Mortalidade</i>	<i>95</i>
4.2.2 <i>As principais personagens de The Lord of the Rings</i>	<i>104</i>
Os Hobbits: Merry, Pippin, Frodo, Sam e Gollum	105
Gimli e Legolas	111
Boromir e Faramir.....	112
Théoden e Denethor	114
Os Istari: Gandalf e Saruman	116
Aragorn	119
Sauron	120
4.2.3 <i>Às margens da Guerra: Tom Bombadil e os Ents</i>	<i>121</i>
4.2.4 <i>Os três heróis de “The Lord of the Rings”</i>	<i>127</i>
5. ESPAÇOS, ARTE, TÉCNICA E MEMÓRIA	130
CONCLUSÃO	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141
APÊNDICE - TRADUÇÕES.....	145

The Hero Is a Hobbit By W. H. Auden	145
O herói é um Hobbit por W. H. Auden	147
At the End of the Quest, Victory By W. H. Auden.....	149
Ao Final da Busca, Vitória - por W. H. Auden.....	152
Oo, Those Awful Orcs! By Edmund Wilson.....	157
Oh, Aqueles horríveis orcs! Por Edmund Wilson	161
What took them so long? by Bryan Appleyard	167
Por que demoraram tanto? por Bryan Appleyard.....	171

Introdução - contextualização e revisão da crítica

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

Seu período de vida atravessa momentos cruciais da história, tanto no campo político quanto no plano da arte. Embora, quando ainda jovem, Tolkien já mostrasse um grande interesse pela literatura antiga e esboçasse algumas histórias que futuramente integrariam seu universo mitológico, não se pode deixar de imaginar que a sua participação na I Guerra Mundial, bem como a morte de alguns de seus melhores amigos, nessa ocasião, não viriam a afetar, mesmo que inconscientemente, o desenvolvimento de sua obra. Sobre esse assunto, o autor afirma, no “Preface”¹ de *The Lord of the Rings*:

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

É claro que um autor não consegue evitar ser afetado por sua própria experiência, mas os modos pelos quais os germes da história usam o solo da experiência são extremamente complexos, e as tentativas de

¹ Prefácio – as traduções de nomes de lugares, personagens ou títulos de capítulos são dadas conforme a tradução de *O Senhor dos Anéis* publicada pela Martins Fontes em 2002 (ver bibliografia: TOLKIEN 2002b)

definição do processo são, na melhor das hipóteses, suposições feitas a partir de evidências inadequadas e ambíguas. Também não é verdadeiro, embora seja naturalmente atraente, quando as vidas de um autor e de um crítico se justapõem, supor que os movimentos do pensamento e os eventos das épocas comuns a ambos tenham sido necessariamente influências mais poderosas. Na verdade, é preciso estar pessoalmente sob a sombra da guerra para sentir totalmente sua opressão; mas, conforme os anos passam, parece que fica cada vez mais esquecido o fato de que ser apanhado na juventude por 1914 não foi uma experiência menos terrível do que ficar envolvido com 1939 e os anos seguintes. (TOLKIEN, 2002b, p. XV-XVI)

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

Em todo caso, mesmo tentando desvincular sua própria figura histórica de seus textos literários, os eventos que se sucederam em meados do século XX não deixaram de lançar sua sombra sobre a figura do autor e sua obra. A Segunda Guerra Mundial e os momentos que a precederam tiveram uma grande influência na aceitação e entendimento tanto da obra literária do Professor de Oxford quanto de seu objeto de estudo. Na carta de número 45, dedicada ao seu filho Michael, o autor se mostra bastante irritado com a distorção da cultura germânica e dos povos do norte, empreendida pelo regime nazista em torno de uma ideologia racial. A certa altura, ele diz que a política de Adolf Hitler estava “arruinando, pervertendo, fazendo mau uso e tornando para sempre amaldiçoado aquele nobre espírito setentrional, uma contribuição

² Em português a tradução manteve o título *Beowulf* inalterado (ver bibliografia). Para a outra obra, foi encontrado duas traduções possíveis: *Dom Galvão e o Cavaleiro Verde* – cuja autoria não encontrei referência – e *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, com tradução de Marta de Senna, editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1997.

suprema para a Europa, que eu sempre amei e tentei apresentar sob sua verdadeira luz.” (TOLKIEN, 2006a, p. 58).

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

Embora em sua maior parte elas o tenham desagradado, não se pode dizer que as interpretações alegóricas de sua obra fossem um completo absurdo, apesar de algumas vezes exigirem uma boa dose de criatividade por parte dos críticos e de seus leitores. A leitura alegórica mais comum é a que coloca Sauron e seu regime totalitário como análogo às formas de governo de Hitler e Mussolini, um totalitarismo contra o qual os povos livres deveriam se unir e lutar. Nesse contexto de guerra, as Palantír serviriam como uma espécie de radar, e as montarias aladas dos Nazgûl corresponderiam aos aviões militares. O Anel, em torno do qual gira toda a história, foi por vezes comparado à bomba atômica, ainda que a natureza de seu poder fosse bastante diferente e consistisse mais em um poder de dominação do que de destruição propriamente dita, como sugere o nome de “Anel Governante” que também lhe é atribuído.

Leitura semelhante foi feita durante o período da Guerra Fria, mas, dessa vez, os regimes fascistas foram substituídos pelo governo socialista da União Soviética. Esse tipo de interpretação foi o principal motivo para que *The Lord of the Rings* enfrentasse um longo período de censura naquele país, sendo visto como uma mera propaganda do Ocidente individualista, como ressalta Olga Markova, no ensaio “When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien”⁴. É ainda interessante notar que, em um mesmo país, em épocas pouco distantes uma mesma obra tenha recebido interpretações alegóricas quase opostas:

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

⁴ “Quando a filologia se torna ideologia: a perspectiva russa de J. R. R. Tolkien” – tradução minha.

It is interesting to notice that modern Communists think differently about this. They view the anti-industrial ideas of Tolkien's works as a return to primordial Communism, and discuss the possibility of creating a type of "Red", Communist fantasy, whose father could be considered Tolkien. (MARKOVA, 2004, p.165)

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

Se o contexto histórico afetou tanto a recepção da obra de J. R. R. Tolkien, os acontecimentos no âmbito cultural empurraram o autor e seus escritos para uma posição bastante curiosa.

Já na segunda metade do século XIX, a arte europeia começa a se caracterizar por um certo interesse na experimentação e nas novas formas de fazer artístico. No entanto, é no início do século XX que a arte começa a se organizar em torno de tendências mais bem definidas, as vanguardas.

Situar o autor J. R. R. Tolkien frente às tendências literárias e artísticas de seu tempo bem como diante de toda a tradição da literatura é um trabalho um tanto complexo e no qual se corre o risco constante da contradição. No "Foreword"⁵ de *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*⁶ (2001), Tom Shippey fala de autores cujas obras literárias – apesar de obterem um resultado, muitas vezes, bem distante do texto tolkieniano – também seguiram o viés do fantástico ou do maravilhoso, tais como George Orwell, William Golding, Kurt Vonnegut Jr., Ursula Le Guin e Thomas Pynchon. Além do elemento sobrenatural, que aproximaria Tolkien de outros autores de sua época, Shippey ressalta o enorme sucesso de público, a sua capacidade de estabelecer o gênero Fantasia (*Fantasy Novel*) como uma forma literária importante dentro da tradição literária de língua inglesa, além da qualidade estética proveniente de

⁵ Prefácio.

⁶ J. R. R. Tolkien: autor do século – ainda sem tradução para o português

um minucioso trabalho com as palavras – tema ao qual o estudioso dedica a maior parte de seu livro. Por esses motivos, ele defende que a obra tolkieniana não pode ser vista como um fenômeno estranho ao seu contexto histórico e que Tolkien, como um autor de seu século, respondeu a questões e ansiedades de seu tempo (SHIPPEY, 2001, p. xxvii).

No ensaio “Tolkien and Modernism”⁷, Patchen Mortimer analisa algumas características que podem aproximar os escritos tolkienianos da produção artística de sua época. Uma vez que sob o título de “Modernismo” se recolhem diversas escolas e tendências, o autor se utiliza de apenas alguns traços gerais que marcaram a arte do século XX. O primeiro item mencionado é o que o autor chama de “art for art’s sake”⁸ (2005, p. 114) e “primacy of the artist”⁹ (p.115), que, ao contrário do que supõe o senso comum, não é uma forma de descrever a comunidade artística como pessoas trancafiadas em suas torres de marfim, distantes das preocupações sociais de seu tempo. Ao contrário, a ideia de arte pela arte ocorre num contexto em que a produção artística por si só já era considerada algo relevante, pois trazia consigo “a sense that words had the power to unlock new realities, or alter our understanding of this one – and with that came a sense of the power and primacy of the artist”¹⁰ (MORTIMER, 2005, p. 115).

Em um primeiro momento, a postura do crítico pode parecer um tanto exagerada, visto que não há nenhum texto tolkieniano que trata do artista como artista, ou coloca essa figura em um papel central no desenvolvimento do enredo – exceto talvez o conto “Leaf by Niggle”¹¹, em que a personagem principal é um pintor. Todavia, deve-se ter em mente que a criação do seu universo, conforme relatada em *The Silmarillion*¹², é o resultado de um trabalho artístico, musical. Além disso, um tema constante de suas obras vem a ser o da “posse do que é belo”, como acontece em *The Hobbit*¹³ com todos os conflitos em torno da *Arkenstone*¹⁴ e em *The Silmarillion*, onde as três jóias forjadas por Fëanor – que pode também ser tido como um artista dentro dos escritos tolkienianos – são o principal motivo de conflito. Pode-se dizer ainda que um

⁷ “Tolkien e Modernismo”.

⁸ “arte pela arte”.

⁹ “primazia do artista”.

¹⁰ “uma percepção de que as palavras têm o poder de abrir novas realidades, ou alterar nosso entendimento da nossa – e com isso veio o sentimento de poder e primazia do artista” – Tradução nossa.

¹¹ Folha por Niggle (TOLKIEN, 2006b)

¹² *O Silmarillion* (TOLKIEN, 1999)

¹³ *O Hobbit* (TOLKIEN, 2002a)

¹⁴ Pedra Arken. (cf. TOLKIEN, 2002a)

dos grandes temas de *The Lord of the Rings* é o papel da arte em um universo cada vez mais técnico, de modo que somente através dela é que se torna possível – e legítimo – tentar conservar a beleza e a memória de um mundo naturalmente em constante transformação.

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

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

Modernists deliberately distanced themselves from traditional forms of art and thought in wildly diverse ways, for equally diverse reasons – some out of a bold desire to clear new ground, others as a savage attack on a society and old modes of expression they deemed to have failed them. (MORTIMER, 2005, p. 113)

Os modernistas se afastaram deliberadamente das formas tradicionais de arte e pensamento de maneiras amplamente diversas e por razões igualmente díspares – alguns com o corajoso desejo de desbravar um novo campo, outros como um ataque selvagem contra uma sociedade e contra velhos modos de expressão que eles julgavam insatisfatórios. (Tradução nossa)

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

modernistas um olhar para o passado, que é retomando muitas vezes por meio da forma irônica.

Talvez o maior e mais bem aceito exemplo dessa retomada irônica das formas tradicionais seja o romance *Ulisses* (1922) de James Joyce¹⁵ – autor considerado por muitos como o expoente da literatura de língua inglesa do século XX –, em que a epopeia homérica é transposta e transfigurada para as ruas de Dublin, de modo que a figura heroica do texto grego vem a tornar-se um homem comum sem quaisquer qualidades ou habilidades especiais. Outro exemplo dessa abordagem artística pode ser verificado, no âmbito das artes plásticas, na escultura de Salvador Dali, *Vénus de Milo aux tiroirs*.

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

No segundo grupo encontram-se, entre outras, obras como *The Farmer Giles of Ham*¹⁶ (1949), *Smith of Wootton Major* (1967), *Mr. Bliss*¹⁷ (1982), *Roverandom*¹⁸ (1998) ou ainda o conto “Leaf by Niggle” – publicado no volume *Tree and Leaf*¹⁹ (1964), juntamente com o ensaio “On Fairy-Stories”²⁰. Todas essas narrativas compartilham do elemento fantástico/maravilhoso, desenvolvido das mais diferentes maneiras, de modo que em *Roverandom* o maravilhoso é utilizado de forma bastante despreocupada, sem buscar o que Tolkien chamaria de “consistência interna da realidade”; já no conto “Leaf by Niggle”, a atmosfera transita entre o cômico e o sombrio, recebendo traços mais típicos do fantástico e chegando até mesmo a se assemelhar às narrativas de Franz Kafka.

¹⁵ Mesmo que apenas de passagem, é inevitável mencionar a figura de James Joyce em um trabalho sobre J. R. R. Tolkien, já que em grande parte da fortuna crítica do professor de Oxford surge alguma menção ao escritor irlandês.

¹⁶ Conforme a edição brasileira *Mestre Gil de Ham*, Martins Fontes, 2003.

¹⁷ Obras ainda sem tradução publicada em português.

¹⁸ Publicado em português sob o mesmo título pela Martins Fontes no ano de 2002.

¹⁹ Literalmente “Árvore e folha”, tradução brasileira como *Sobre histórias de fadas* (ver TOLKIEN, 2006b)

²⁰ “Sobre histórias de fadas” (TOLKIEN, 2006b)

Entretanto, são os textos relacionados a *Middle-earth*, que constituem a parte central da obra tolkieniana e compõem uma mitologia desenvolvida, revista e modificada durante toda a sua vida. Pode-se dizer que o “cânone mínimo”²¹ dessa mitologia é formado por *The Hobbit* (1937), *The Lord of the Rings* (1954-1955) e *The Silmarillion* (1977). Embora constituam o núcleo das narrativas de *Middle-earth*, essas três obras também são compostas em um estilo bastante heterogêneo, que varia de um tom de história infantil, no caso de *The Hobbit*, até o estilo bíblico e austero de *The Silmarillion*, texto que foi publicado postumamente.

Além desses três títulos contam-se ainda *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*²² (1980), *The Children of Húrin*²³ (2007), além dos doze volumes de *The History of Middle-earth*²⁴, publicados durante as décadas de 1980 e 1990, que mostram diversos estágios do desenvolvimento da mitologia tolkieniana, bem como maiores detalhes sobre os povos, personagens, cenários etc. desse universo.

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

²¹ A expressão “cânone mínimo” é utilizada por Wilma Patrícia Maas como o conjunto de obras que definiriam um determinado gênero literário. Para a estudiosa, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, é a obra que define o gênero romance de formação. No caso do cânone mínimo da obra de Tolkien, trata-se do conjunto de textos que melhor sintetizam seu trabalho literário, tanto no campo formal quanto temático.

²² *Contos Inacabados de Númenor e da Terra-média*, Martins Fontes, 2002.

²³ *Os filhos de Húrin*, Martins Fontes, 2009.

²⁴ *A História da Terra-média* – ainda sem tradução publicada para o português.

caminha sob o mesmo sol e a mesma lua que brilham nos dias de hoje, embora o seu mundo esteja mais envelhecido.

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

Em linhas gerais, *The Hobbit* pode ser considerado uma história para crianças que fundamentalmente segue um modelo bastante comum na literatura infanto-juvenil que é o da busca ao tesouro (basta lembrarmos de *Treasure Island*²⁵, de Robert Louis Stevenson –1883). Contudo, esse paradigma ganha um perfil radicalmente diferente se no centro da narrativa estiver um hobbit – criatura semelhante a um humano mas de tamanho reduzido – que se caracteriza por ser pacato, ter costumes aburguesados e frequentemente trazer elementos para a narrativa que lhe dão um viés cômico. Certamente, Bilbo, o protagonista de *The Hobbit*, está muito distante dos heróis típicos das histórias romanescas ou das epopéias, sendo mais próximo de um anti-herói, ou ainda de um herói picaresco – mas, no caso, também um herói picaresco às avessas.

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

Em *The Lord of the Rings* é narrada a história de Frodo Baggins²⁶, herdeiro de um artefato mágico capaz de dar grandes poderes a quem o possui. No entanto, esse artefato, o Anel, foi criado pelo inimigo, Sauron, e não pode ser usado para o bem, ou mesmo para derrotar esse inimigo, sem que aquele que o controle também seja corrompido pelo desejo de poder e da imortalidade. Também essa narrativa é construída segundo o modelo da busca (*quest*), na qual o herói deve viajar até um determinado lugar, enfrentar algum vilão e obter sua recompensa. Contudo, esse modelo é subvertido, uma vez que Frodo não deverá *encontrar* um tesouro ou obter uma recompensa, mas sim deverá *perder* um objeto precioso, ao destruir o Anel.

²⁵ *A ilha do Tesouro.*

²⁶ Frodo Bolseiro.

Durante a história surgem diversos personagens, cujas narrativas individuais se entrelaçam de tal forma que nenhuma ação ou escolha deixa de ter suas consequências para o restante das personagens ou para o desenvolvimento do enredo. É notável, nesse ponto, como Tolkien se utiliza de esquemas narrativos relativamente simples – como a *quest* – mas os transforma por meio da inserção de heróis de estatuto inferior aos habitualmente encontrados nesse tipo de narrativa, ou mudando a motivação da ação, portanto, seu sentido; sem, contudo, impulsionar seu texto para um modo predominantemente irônico, ou satírico.

Em um primeiro plano, afigura-se o embate entre as forças do Bem e do Mal. Todavia, a questão foge do mero maniqueísmo quando os vilões não são apresentados necessariamente como maus²⁷ e quando surgem personagens, cuja natureza não pode ser claramente definida para um ou para outro lado, como é o caso de Gollum/Sméagol, ou Denethor.

Além disso, *The Lord of the Rings* destaca-se por outros motivos: a repercussão da obra, sua extensão (por volta de 1200 páginas), o tempo que demorou para ser desenvolvida, a multiplicidade de estilos e gêneros dentro de um mesmo texto, a metalinguagem, e outros elementos que ilustram as ideias estéticas do autor. Por esses motivos, essa é a obra escolhida como objeto de análise desse trabalho.

Além das obras literárias, há ainda o trabalho de J. R. R. Tolkien como filólogo, que conta com importantes ensaios sobre textos como *Beowulf* e *Sir Gawain and the Green Knight* e trabalhos de tradução e edição desses textos antigos, escritos em inglês antigo ou inglês médio. Porém, seu ensaio mais conhecido talvez seja “On Fairy-Stories”, em que o autor se baseia na coletânea de contos de fadas realizada por Andrew Lang²⁸ e sua esposa para falar da natureza e função dos contos (ou histórias) de fadas. Mas não é exatamente o que Tolkien fala sobre as histórias de fadas que torna esse ensaio o mais conhecido e relevante para o nosso trabalho, e sim a maneira como ele se

²⁷ Não há dúvida de que Sauron é apresentado como mau. Porém, nem todos os seus servos são maus, como, por exemplo, os homens que o servem. Não há também uma polarização, um lado inteiramente bom e outro inteiramente mau. Por exemplo, o *Old Man Willow* [Velho Salgueiro Homem], que parece ter se tornado mau, independente de quaisquer influências de Sauron. Por fim, várias vezes dentro da mitologia tolkieniana é deixado claro que nada surge com uma natureza inerentemente ruim, e não foi assim com Sauron, que foi corrompido por Melkor em tempos muito remotos.

²⁸ Folclorista escocês que, em conjunto com sua esposa, preparou *The Blue Fairy Book* (1889), em que reuniu traduções e adaptações de contos de Perrault, Mme. D'Aulnoy, Grimm, de contos populares ingleses, escoceses e noruegueses, além de narrativas dele próprio.

relaciona com as obras literárias do autor, algo destacado por ele próprio na ocasião da publicação do volume *Tree and Leaf*, lançado em português com o título *Sobre histórias de fadas*:

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

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

Podem-se depreender dois elementos importantes dessa breve citação: o primeiro é a relação manifesta entre seu trabalho de filólogo e seu trabalho artístico, entre “On Fairy-stories” e *The Lord of the Rings*; o segundo é o caráter metalinguístico de alguns textos, como o conto “Leaf by Niggle”, que trazem elementos que ajudarão a traçar as linhas gerais de um projeto estético tolkieniano. Outro aspecto significativo de seus trabalhos filológicos é o modo como o estudioso se aproxima do texto, tentando antes verificar sua natureza e o modo como ele é composto, do que apenas tecer um juízo de valor sobre a obra. Esse tipo de abordagem permitiu também a habilitação de um texto como *Beowulf* como uma obra literária e não apenas documento histórico.

Tendo à mão esse breve panorama da obra de J. R. R. Tolkien, podemos retornar a nosso problema central ou, antes, levantar as principais questões que nortearão o presente trabalho, tais como o modo de situá-lo frente à literatura de sua época e à tradição literária, o que inclui, além do juízo de valor que se atribui aos seus escritos, a verificação da presença ou não de um projeto estético de J. R. R. Tolkien, que torne sua obra consistente.

Contudo, antes de delimitar a organização e o alcance deste trabalho, torna-se necessário uma visita à polêmica que se deu em torno de sua principal obra²⁹. Graças aos arquivos virtuais do jornal *The New York Times* e ao sítio *JRRVF* é possível ter acesso a algumas das resenhas mais importantes sobre *The Lord of the Rings* e que vieram à luz no contexto da publicação do romance, a saber, a resenha do crítico literário e escritor Edmund Wilson para o jornal *The Nation*, de 14 de abril de 1956 e as resenhas do poeta W. H. Auden para o *The New York Times*, de 31 de outubro de 1954 e de 22 de janeiro de 1956. Como se pode notar, não foram figuras pouco importantes a comentar o texto tolkieniano: um é talvez o mais renomado crítico e estudioso de James Joyce, e o outro um dos poetas mais importantes do século XX.

A partir do próprio título da resenha de Edmund Wilson, “O, o, those awful orcs!”³⁰, já é possível notar o modo irônico e pejorativo com que o crítico trata a obra. Se há algo de realmente lamentável no texto é o fato de tratar-se apenas de uma resenha e não de um estudo mais detalhado, sendo constituído somente de afirmações categóricas, com pouco ou nenhum desenvolvimento argumentativo. Para o crítico, “there is little in *The Lord of the Rings* over the head of a seven-year-old child. It is essentially a children’s book”³¹ (2008).

O fato de considerar o texto tolkieniano apenas, ou essencialmente, uma obra para crianças é ressaltado diversas vezes durante sua resenha, sem, porém, observar o que haveria de inerentemente ruim em uma obra literária escrita para crianças – o que, todavia, não acreditamos ser o caso de *The Lord of the Rings* – ou, se preferirmos olhar pelo lado oposto, o que há de intrinsecamente bom e superior em uma obra para adultos. Além disso, Wilson critica o estilo de J. R. R. Tolkien – a quem ele, também ironicamente, insiste em atribuir o título de doutor – considerando tanto seus versos quanto sua prosa como amadoras. Por fim, o crítico conclui a resenha observando o quão pouco assustadores são os monstros e vilões que se colocam frente ao herói, que por sua vez não é afligido por nenhum *real* perigo.³²

²⁹ Para melhor apreciação dessa discussão, são apresentados, no apêndice dessa dissertação, os quatro artigos mencionados com suas respectivas traduções.

³⁰ “Oh, oh, aqueles terríveis orcs!” – Tradução nossa.

³¹ “pouco existe em *O Senhor dos Anéis* que esteja acima do nível de uma criança de sete anos. Trata-se essencialmente de um livro para crianças” – tradução nossa.

³² É interessante notar que a crítica de Edmund Wilson aos monstros de *The Lord of the Rings* já poderia ter uma resposta, escrita pelo próprio Tolkien, no ensaio “Beowulf: the monsters and the critics”,

As duas resenhas de W. H. Auden, “The hero is a hobbit” e “At the end of the quest, Victory”³³, escritas de um modo bem diferente das de Wilson, foram publicadas respectivamente no contexto do surgimento de *The Fellowship of the Ring* e de *The Return of the King*. Sua primeira resenha apresenta um caráter mais informativo, explicando de que trata o livro e apresentando as principais personagens. Porém, ao contrário de Wilson, W. H. Auden demonstra até mesmo uma admiração pela obra tolkieniana, buscando oferecer uma argumentação um pouco mais sólida, quando, por exemplo, compara Tolkien a Malory enquanto criadores de mundos:

Of any imaginary world the reader demands that it seem real, and the standard of realism demanded today is much stricter than in the time, say, of Malory. Mr. Tolkien is fortunate in possessing an amazing gift for naming and a wonderfully exact eye for description; by the time one has finished his book one knows the histories of Hobbits, Elves, Dwarves and the landscape they inhabit as well as one knows one's own childhood. (AUDEN, 2007a)

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

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

o que nos sugere uma estreita ligação com o poema em inglês arcaico e, por conseguinte, um significado simbólico atribuído aos “monstros” tolkienianos.

³³

“O herói é um hobbit” e “Ao final da busca, Vitória!” – Tradução nossa.

menos como um argumento de autoridade, para uma valoração positiva de seus textos, inclusive sob o ponto de vista psicológico:

Lastly, if one is to take a tale of this kind seriously, one must feel that, however superficially unlike the world we live in its characters and events may be, it nevertheless holds up the mirror to the only nature we know, our own [...] (AUDEN, 2007a)

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

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

Apesar de já terem se passado mais de cinquenta anos da publicação de *The Lord of the Rings* e das polêmicas resenhas de W. H. Auden e Edmund Wilson, ainda permanece uma disputa em torno da literariedade da obra tolkieniana. Em 8 de abril de 2007, na ocasião da publicação de *The Children of Húrin*, Brian Appleyard escreveu uma crítica intitulada “What took them so long?”³⁴ para o jornal britânico *The Times*.

Em grande parte de sua resenha, Appleyard concorda com Edmund Wilson sobre a qualidade inferior da obra tolkieniana, ressaltando a estranheza do fato de que, mesmo depois de mais de trinta anos de sua morte, ainda surgirem obras inéditas de sua autoria. O que o crítico condena nos escritos do professor de Oxford é a sua falta de preocupação com o estilo, de modo que ele devesse ser considerado mais como um

³⁴ “Por que demoraram tanto?” – Tradução nossa.

criador de mundos do que um artista propriamente dito – uma forma de classificação por si só bastante polêmica. Nesse sentido, mostra-se importante delimitar o que chamamos de “cânone mínimo” da obra tolkieniana sobre *Middle-earth*, considerando principalmente as obras publicadas em vida e *The Silmarillion* que, segundo Humphrey Carpenter (2002, p. 277), já possuía uma versão para publicação por volta de 1937, pois somente nessas obras é possível definir com maior clareza o trabalho de J. R. R. Tolkien, pelo fato de não haver a influência de seu filho e futuro organizador e editor, Christopher Tolkien.

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

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

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

In other words, though utterly different (and much greater artists), these writers were doing something similar to Tolkien: trying to cast light on the present by adapting the tales and mythologies of the past. Tolkien's project was, indeed, more like simple escapism — his past was, after all, entirely his own invention — but that does not diminish its significance as a prime symptom of the modern condition. (APPLEYARD, 2010)

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

Isso pode ser visto como escapismo, uma rejeição do engajamento modernista com o presente e o futuro, mas eu não estou certo de que isso seja muito justo. Compare-se, por exemplo, o projeto de Tolkien com duas das maiores obras da literatura modernista. *Ulisses*, de James Joyce, conta a história da vida comum de um dia em Dublin, como uma recapitulação da lenda do herói grego viajante. *The Waste*

Land, de T. S. Eliot, é um panorama mitológico desenhado sobre as narrativas do passado para lançar uma luz devastadora sobre as condições do presente, sendo o conjunto mal-assombrado pelo espectro do colapso mental.

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

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

No Brasil, encontra-se atualmente uma série de trabalhos acadêmicos em nível de iniciação científica, mestrado e doutorado, que se destacam pela diversidade de abordagens, transitando entre a análise do discurso, como a dissertação de Renata Kabke Pinheiro (2007), defendida na Universidade Católica de Pelotas; a ciência da religião, com o trabalho de Diego Genú Klautau (2007), realizado na PUC de São Paulo; diversos trabalhos na área de tradução, realizados principalmente na USP; e, por fim, na área de estudos literários, como os trabalhos de Lúcia Lima Polachini (1984), Ana Cláudia Bertini Ciencia (2008) e Rosa Sílvia López (1997 e 2004), por exemplo.

O nosso trabalho tem em vista o projeto estético tolkieniano, o qual será discutido conforme as etapas descritas nos próximos parágrafos.

Inicialmente, faremos uma leitura dos principais estudos filológicos de J. R. R. Tolkien, como os ensaios “Beowulf: the monsters and the critics”³⁵, “On Fairy-Stories” e o prefácio a sua tradução de *Sir Gawain and the Green Knight* e *Pearl*. Mediante essas

³⁵ “Beowulf: os monstros e os críticos” – ainda sem tradução publicada em português.

leituras procuraremos levantar as principais questões formais e temáticas que preocupavam o autor.

Em um segundo momento, a obra *The Lord of the Rings* será analisada tendo em vista os gêneros literários. A escolha da abordagem da obra por esse viés decorre do próprio modo de análise do autor como estudioso da literatura, que busca, em primeiro lugar, determinar a natureza do texto, e não tentar, simplesmente, encaixá-lo em padrões mais ou menos preestabelecidos. Uma das principais questões a serem discutidas em relação a esse tópico é se a epopeia tolkieniana inaugurou ou não um novo gênero – apesar de seu estilo e formas por vezes arcaizantes. Nessa discussão cabem aspectos como o caráter enciclopédico do texto, bem como a sua absorção e conciliação de diferentes gêneros ou escolas, os quais em princípio são opostos, como é o caso do estilo realista em junção com um conteúdo de caráter predominantemente maravilhoso. Para abordar essas questões utilizaremos principalmente as teorias dispostas em *Anatomia da crítica* (1973) de Northrop Frye, os textos teóricos do próprio J. R. R. Tolkien, a fortuna crítica já existente sobre o autor e também os trabalhos de André Jolles, que se dedica às formas simples, como os contos de fadas, a saga e o mito, complementando a teoria de Northrop Frye.

Devemos, porém, deixar bem claros os limites e os objetivos dessa tarefa, pois não se trata de rastrear influências ou determinar as origens do gênero ao qual pertence a obra tolkieniana ou quais obras a influenciaram, algo que conduziria a um trabalho de pesquisa imenso, já empreendido por diversos autores e com diferentes resultados. Nosso propósito, ao contrário, é o de, através de teorias literárias existentes sobre o assunto, determinar de que forma diferentes estilos, temas e gêneros se combinam para formar o que Jared Lobdell (2005) chama de “Tolkienian Fantasy”³⁶.

³⁶

“Fantasia tolkieniana”.

1. Os estudos filológicos do professor Tolkien

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

É importante notar o modo como a sua postura de filólogo e crítico, de trazer ao leitor moderno a importância e poeticidade dos textos antigos, refletiu-se em sua obra literária, de modo que, com a publicação dos escritos sobre *Middle-earth*, surgiu também um renovado interesse pelas antigas sagas islandesas, mitologias nórdicas, contos de fadas das mais diversas origens, especialmente os celtas, ou ainda textos como *Beowulf*, *Kalevala*, *Das Nibelungenlied*³⁷, entre outros.

1.1. Beowulf: os monstros e os críticos

“Beowulf: the monsters and the critics” é até hoje um dos mais importantes estudos dedicados àquele poema, escrito em inglês antigo. Conforme sugere o título, o objetivo do ensaio é exatamente confrontar as críticas negativas feitas ao texto poético, especialmente as concernentes aos monstros – Grendel, a mãe de Grendel, e o dragão –, ressaltando a suas qualidades e, principalmente, mostrando de onde vêm os equívocos que conduziram alguns críticos a uma valoração negativa da obra. O filólogo de Oxford, porém, não faz uma análise do texto, separando cada um de seus elementos à maneira estruturalista, em vez disso, mantém-se fiel a um princípio futuramente expresso por Gandalf em *The Lord of the Rings*: “And he that breaks a thing to find out what it is has

³⁷

A Canção dos Nibelungos.

left the path of wisdom.”³⁸ (TOLKIEN, 1966a, p. 290). Aproveitando-nos de uma alegoria, podemos dizer que a postura de Tolkien seria semelhante a do estudante de arquitetura frente a um templo antigo. Ele não pode derrubá-lo sem que restem apenas escombros para serem analisados, pedras ou tijolos, ou ainda, somente seus pedaços. Apesar disso, pode avaliar como o monumento foi construído, sua estrutura, adivinhar sua função e ainda apreciar a beleza que foi capaz de resistir ao tempo. É somente analisando o todo, a forma e o conteúdo, o significante e o significado, que se pode esperar entender um poema em sua completude. Uma forma vazia não significaria nada, assim como um conteúdo separado de sua expressão formal não seria um objeto interessante para a análise poética. Nesse sentido, o postulado de Gandalf se torna relevante para o trabalho de crítica literária.

Segundo Tolkien, as primeiras tentativas de abordagem do poema *Beowulf* se deram principalmente através da história, filologia, arqueologia e mitologia, sem contudo haver um estudo crítico, que buscasse entender o texto como um texto literário. Daí surgiu, eventualmente, a maior parte das críticas, como a de que o assunto central do poema é algo menos importante e de que feitos maiores, e mais instigantes historicamente, teriam sido deixado na periferia. Essas críticas, certamente, provêm daqueles que de modo algum estão interessados em poesia. Contudo, sendo *Beowulf*, de fato, um poema, não haveria motivos para não tratá-lo como tal.

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

The illusion of historical truth and perspective, that has made *Beowulf* seem such an attractive quarry, is largely a product of art. The author has used an instinctive historical sense – a part indeed of the ancient English temper (and not unconnected with its reputed melancholy), of which *Beowulf* is a supreme expression; but he has used it with a poetical and not an historical object. The lovers of poetry can safely study the art, but the seekers after history must beware lest the glamour of Poesis overcome them. (TOLKIEN, 2006c, p. 7)

³⁸ “E aquele que quebra uma coisa para descobrir o que ela é abandonou o caminho da sabedoria.” (TOLKIEN, 2002b, p.269).

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

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

Uma outra crítica comum, a qual Tolkien se contrapõe, é a da presença de monstros no poema, que seriam herança de um certo passado selvagem, fantasia de um povo bárbaro, muito pouco estimulante para o gosto sério, sóbrio e esclarecido do homem moderno. W. P. Ker, citado por Tolkien, compara o herói Beowulf com Hércules e Teseu, considerando que, na história deles havia algo mais que a luta contra monstros, ao passo que o relato da vida de Beowulf contém somente três episódios importantes: a luta contra Grendel, a luta contra a mãe de Grendel e a luta final contra o dragão, na qual o herói também perece. Dessa forma, considera Ker, o tom elevado e nobre do poema teria sido gasto sobre um tema banal, se não infantil.

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

Yet this poetic talent, we are to understand, has all been squandered on an unprofitable theme: as if Milton had recounted the story of Jack and the Beanstalk in noble verse. Even if Milton had done this (and he might have done worse), we should perhaps pause to consider whether his poetic handling had not had some effect upon the trivial theme;

what alchemy had been performed upon the base metal; whether indeed it remained base or trivial, when he had finished with it. The high tone, the sense of dignity, alone is evidence in *Beowulf* of the presence of a mind lofty and thoughtful. It is, one would have said, improbable that such a man would write more than three thousand lines (wrought to a high finish) on matter that is really not worth serious attention; that remains thin and cheap when he has finished with it. (TOLKIEN, 2006c, p. 13-14)

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

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

Tolkien explica que *Beowulf*, ou seu motivo, não pode ser considerado apenas como um conto popular oriundo de um passado pagão obscuro. Seu autor (do manuscrito datado do séc. X) era, provavelmente, um homem cristão e instruído, que por uma via erudita teve de buscar conhecimentos sobre as lendas e mitos pagãos. Ou seja, trata-se de alguém que não cresceu no ambiente dessas lendas, mas que adquiriu um conhecimento – mais poético que científico – sobre as lendas e histórias de seus

antepassados através do estudo. Porém, esse autor olhava com admiração e respeito para essa tradição antiga, cujas narrativas provavelmente ainda lhe despertavam algum sentimento. Por esse motivo, ele buscou fundir – misturar de maneira coerente –, e não confundir, os dois universos, o antigo e o novo, o pagão e o cristão; um trabalho realizado por meio de uma reflexão bastante profunda.

Voltando sua atenção aos monstros, Tolkien nota que há, nas mitologias do norte, poucas histórias que falam sobre dragões. Ele menciona que existiriam apenas dois casos: Fáfñir (morto por Siegfried) e o dragão de *Beowulf*. Ao colocar o herói como um matador de dragões, o poeta demonstra ter sido cuidadoso na escolha do inimigo, permitindo que sua personagem fosse comparada a Wælsing³⁹, o matador de dragões e príncipe dos heróis do norte. Além disso, Tolkien ressalta que há, ainda hoje, um certo apelo na imagem do dragão:

A dragon is no idle fancy. Whatever may be its origins, in fact or invention, the dragon in legend is a potent creation of men's imagination, richer in significance than his barrow is in gold. Even today (despite the critics) you may find men not ignorant of tragic legend and history, who have heard of heroes and indeed seen them, who yet have been caught by the fascination of the worm. (TOLKIEN, 2006c, p. 16)

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

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

³⁹ Siegfried e Wælsing são variações do nome de uma mesma personagem em diferentes tradições, respectivamente, na tradição germânica e na de língua inglesa, considerando suas variações arcaicas.

But for the universal significance which is given to the fortunes of its hero it is an enhancement and not a detraction, in fact it is necessary, that his final foe should be not some Swedish prince, or treacherous friend, but a dragon: a thing made by imagination for just such a purpose. Nowhere does a dragon come in so precisely where he should. But if the hero falls before a dragon, then certainly he should achieve his early glory by vanquishing a foe of similar order. (TOLKIEN, 2006c, p. 31)

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

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

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

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

Conforme explica Tolkien, para os povos mediterrâneos, um monstro, como o Ciclope, por exemplo, a despeito de todas as atrocidades que possa cometer, pode ainda ser protegido por um deus, no caso, Poseidon. Ferir ou matar um monstro que é protegido por um deus é, nesse caso, o mesmo que ofender o próprio deus.

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

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

‘The Northern Gods [...] have an exultant extravagance in their warfare which makes them more like Titans than Olympians; only they are on the right side, though it is not the side that wins. The winning side is Chaos and Unreason’ – mythologically, the monsters – ‘but the gods, who are defeated, think that defeat no refutation’. And in their war men are their chosen allies, able when heroic to share in this ‘absolute resistance, perfect because without hope’. (TOLKIEN, 2006c, p. 21 – grifo do autor)

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

Nesse universo pagão não há um modo de escapar da destruição final, e a existência, seja em forma de deus seja de humano, tem o fim como única certeza. Há, aqui, uma percepção de tempo finito que não há na mitologia mediterrânea. Não há o eterno e imutável. O que existe é uma constante luta, na qual se busca uma certa glória, apesar da certeza do fracasso. Essa luta contra o caos, que vai além de quaisquer expectativas de vitória, é vista por Tolkien por meio do que ele chama de “Teoria da Coragem”, ou seja, a vontade de enfrentar qualquer desafio com coragem e ousadia, tendo como a única esperança um dia ser lembrado pelos seus feitos, ou, como se lê no próprio poema *Beowulf*,

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

Há, portanto, em *Beowulf*, um forte sentimento sobre a passagem do tempo e a ideia de mortalidade: “Beowulf is not, then, the hero of an heroic lay, precisely. [...] *He is a man, and that for him and many is sufficient tragedy.*”⁴⁰ (TOLKIEN, 2006c, p.18). Por causa desses temas, da morte e da passagem do tempo, o poema assume um estilo tão elevado. Não é uma simples história romanesca, em que um herói enfrenta e derrota alguns monstros, mas uma homenagem reflexiva a um homem que luta, consciente de seu destino final.

Sendo os monstros os representantes do caos e da catástrofe derradeira, símbolos da não eternidade (em função de um processo de cristianização do mito), eles vêm a se tornar a figuração do próprio mal. Ora, o deus cristão é o oposto dos monstros, significando a eternidade e perfeição. Assim, *Beowulf* não se encontra tão distante do

⁴⁰ “Beowulf não é, então, precisamente o herói de uma tradição heróica. [...] *Ele é um homem, e isso para ele e para muitos já é tragédia suficiente.*” – Tradução nossa.

imaginário medieval cristianizado; seu herói é quase um cavaleiro cristão típico. Por um lado, ele busca a sua própria glória antes do fim, mas, por outro, ele luta contra o próprio mal.

Da noção da mortalidade e do sentimento da passagem do tempo deriva também a estrutura do poema. Segundo Tolkien, *Beowulf* não é composto como uma canção, tampouco como uma narrativa. Não é um épico⁴¹. Ele é mais como uma obra de alvenaria, um memorial, sendo dividido em dois blocos contrastantes: o primeiro, mostrando os feitos do herói na juventude; o segundo, a luta contra o dragão e a morte de ambos. Diante da constatação do fim inexorável, só resta ao poeta dispensar um tratamento elevado ao tema.

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

1.2. Sir Gawain and the Green Knight e Pearl

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

⁴¹ Deve-se ressaltar que Tolkien desconsidera o caráter narrativo do poema, tratando-o como duas imagens contrastantes, dois retratos do herói, um em sua juventude e outro na velhice. Por esse motivo, ele afasta *Beowulf* do gênero épico, considerando-o, com ressalvas, uma elegia. Entretanto, a própria linearidade da linguagem obriga o poema a se desenvolver de modo narrativo, o que poderia torná-lo um épico. A questão principal, porém, é que é difícil encaixar o poema em gêneros determinados a partir das literaturas clássicas greco-latinas, visto que ele se desenvolve, embora não sem influências mediterrâneas, a partir de uma outra tradição.

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

Para Tolkien, uma das maiores qualidades desse poeta é a sua habilidade em tecer uma trama com fios de diversas fontes, dando a ela uma textura peculiar. A história de *Sir Gawain*, por exemplo, já é interessante em si mesma: “It is a romance, a fairy-tale for adults, full of life and colour [...] good scenery, urbane or humorous dialogue, and a skilfully ordered narrative” (TOLKIEN, 1980, p.4). Por esse motivo, ela se transforma em um bom veículo para uma determinada moral, construída de acordo com a ideologia cristã.

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

The ‘Faerie’ may with its strangeness and peril enlarge the adventure, making the test more tense and more potent, but Gawain is presented as a credible, living person; and all that he thinks, or says, or does, is to be seriously considered, as of the real world. His character is drawn

so as to make him peculiarly fitted to suffer acutely in the adventure to which he is destined. (TOLKIEN, 1980, p. 6)

‘Faerie’ pode, com sua estranheza e perigo, alargar a aventura, tornando o teste mais tenso e mais potente; mas Gawain é apresentado como uma pessoa viva e crível; e tudo o que ele pensa, ou diz, ou faz, deve ser seriamente considerado, como se fosse do mundo real. Seu caráter é definido de modo a torná-lo peculiarmente adaptado aos sofrimentos agudos da aventura ao qual ele é destinado. (Tradução nossa)

O tema do poema é a recusa do adultério, e suas implicações morais e religiosas. Esse tema também aparece de forma menos explícita no *Troilus and Criseyde*⁴² de Chaucer, o que nos sugere ser um tema importante para a época.

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

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

Por esse motivo, o poema foi interpretado como uma alegoria ou um tratado teológico em versos, de modo que a criança apresentada no texto foi tida, também, como um símbolo da virgindade e da pureza. Em relação a esse aspecto Tolkien manifesta algo fundamental não só sobre o poema em questão, mas também para a interpretação de seus próprios textos literários, que é a sua distinção entre símbolo e alegoria:

⁴²

Tróilo e Créssida

A clear distinction between ‘allegory’ and ‘symbolism’ may be difficult to maintain, but it is proper, or at least useful, to limit allegory to narrative, to an account (however short) of events; and symbolism to the use of visible signs of things to represent other things or ideas. [...] To be an ‘allegory’ a poem must as a whole, and with fair consistency, describe in other terms some event or process; its entire narrative and all its significant details should cohere and work together to this end. [...] But an allegorical description of an event does not make that event itself allegorical. (TOLKIEN, 1980, p. 10-11)

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

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

Quando se observa a relação entre a criança e seu pai, nota-se uma curiosa e significativa inversão: “And there seems to be a special significance in the situation where the doctrinal lesson given by the celestial maiden comes from one of no earthly wisdom to her proper teacher and instructor in the natural order.”⁴³ (TOLKIEN, 1980, p.13). Se há algo a ser ensinado, há também uma função pedagógica no poema, e é

⁴³ “E parece ter um significado especial, nessa situação, que a lição doutrinal dada pela virgem celestial venha de alguém que não teria a sabedoria sobre as coisas terrenas para aquele que seria seu professor e instrutor na ordem natural [do mundo]” – Tradução nossa.

importante o modo como se chega a esse ensinamento que, no caso, tem uma origem divina.

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

Tales of the past required their grave authorities, and tales of new things at least an eyewitness, the author. This was one of the reasons for the popularity of visions: they allowed marvels to be placed within the real world, linking them with a person, a place, a time, while providing them with an explanation in the phantasies of sleep, and a defence against critics in the notorious deception of dreams. So even explicit allegory was usually presented as a thing seen in sleep. (TOLKIEN, 1980, p.14)

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

Naquele tempo, os homens realmente acreditavam que alguma verdade divina poderia ser revelada em sonho. Nesse caso, o sonho adquire um estatuto semelhante ao do testemunho ocular, admitindo, assim, que certos eventos maravilhosos participem da narrativa, como a aparição da menina morta. Dessa forma, todo o relato do sonho e, principalmente, seu conteúdo, assumem um estatuto de verdade, capazes de provocar no sonhador, ou nos ouvintes, uma mudança de atitude sob a perspectiva religiosa. Então, o pai conforma-se com a morte da filha, resignando-se diante da vontade divina, tendo como consolo a possibilidade de reencontrá-la num plano superior. *Pearl* é, de fato, um poema doutrinário com um argumento sobre a salvação. Mas não é alegórico, nem somente um tratado teológico.

Tais são os principais aspectos dos mais importantes estudos de J. R. R. Tolkien acerca de textos antigos, escritos em inglês antigo e médio. Por intermédio desses estudos, é possível notar quais foram as preocupações centrais do autor que nortearam o desenvolvimento de sua obra. No estudo sobre *Beowulf*, destaca-se o tema da finitude, que se estende desde a esfera divina, englobando toda uma civilização e cultura, e, enfim, recaindo sobre o indivíduo. Ao falar sobre *Beowulf* e *Sir Gawain and the Green Knight*, há a valorização do processo de fusão de duas culturas, duas visões de mundo opostas, em um poema único e coeso. Aliás, diga-se de passagem que não é possível deixar de notar uma preocupação semelhante na maneira modernista de tratar a arte, que olha de forma reflexiva para o passado, mas principalmente na obra do próprio Tolkien, em especial *The Lord of the Rings*, que é o relato sobre o fim de uma era. Tanto *Beowulf* quanto *Sir Gawain and the Green Knight* são poemas de uma época limite, um ponto de virada, em que algo desaparece para o surgimento do novo. Por fim, nos comentários de Tolkien sobre *Pearl*, ressalta-se a sua visão sobre a questão da alegoria e do simbolismo e das formas de representação da realidade e do maravilhoso.

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

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

1.3. On Fairy-stories

“On Fairy-stories” foi concebido originalmente como uma palestra sobre a coletânea de contos de fadas de Andrew Lang, sendo posteriormente publicado no volume *Essays Presented to Charles Williams* (1947) e mais tarde reeditado no volume

Tree and Leaf (1964), juntamente com o conto “Leaf by Niggle”. Sobre esse ensaio, Tolkien afirma explicitamente que ele deverá interessar também aos apreciadores de *The Lord of the Rings* (ver citação nas páginas 19 e 20). Dada essa referência direta a sua obra literária, esse ensaio é considerado o mais importante para o entendimento dos escritos literários do professor de Oxford e frequentemente lido como uma espécie de poética do autor, já que fala sobre a arte narrativa do ponto de vista de sua forma e função. Ressaltamos, porém, que Tolkien não fala diretamente de sua obra.

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

O autor explora diversas tentativas de definição para histórias de fadas, constatando, inicialmente a insuficiência do dicionário, que não contém o termo *fairy-story*, apenas *fairy-tale*, que é definido como: “(a) a tale about fairies, or generally a fairy legend; with developed senses, (b) an unreal or incredible story, and (c) a falsehood.”⁴⁴ (TOLKIEN, 2006c, p. 110). Sobre a primeira definição, Tolkien a considera restrita demais. Nem todos os contos, ou histórias, de fadas têm fadas ou elfos como personagens.

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

Tolkien discorda também da representação desses seres em forma diminuta. Essa forma de criaturas pequenas e aladas, vivendo em meio a flores e arbustos seria uma tentativa de racionalização do mito. Além disso, essa representação diminutiva, na verdade, não teria qualquer relação direta com o universo das histórias de fadas. Ora, é exatamente sobre esse universo de que tratam as histórias de fadas: *Faërie* ou, como

⁴⁴ “(a) um conto sobre fadas ou em geral uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível, e (c) uma falsidade” (TOLKIEN, 2006b, p.10)

traduzido em português por Ronald Kyrmse no volume *Sobre Histórias de Fadas* (2006b), o Belo Reino:

I said the sense ‘stories about fairies’ was too narrow. It is too narrow, even if we reject the diminutive size, for fairy-stories are not in normal English usage stories *about* fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being. *Faërie* contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted. (TOLKIEN, 2006c, p. 113)

[Eu] Disse que o sentido de “histórias sobre fadas” era demasiado restrito. É restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, porque no uso corrente do termo as histórias de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas sim sobre o Belo Reino, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Belo Reino contém muitas coisas além de elfos, fadas, anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões. Contém oceanos, o Sol, a Lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós, os homens mortais, quando estamos encantados. (TOLKIEN, 2006b, p. 15)

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

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

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

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

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

A compreensão mágica por parte dos homens das linguagens próprias dos pássaros, dos animais e das árvores, é isto o que está muito mais próximo dos verdadeiros objetivos do Belo Reino. Mas nas histórias que não envolvem nenhum ser humano – ou nas narrativas em que os heróis e heroínas são animais e os homens e mulheres, quando aparecem, são simples coadjuvantes – e principalmente naquelas em que a forma animal é apenas uma máscara sobre um rosto humano, um artifício do satirista ou do pregador, nessas histórias temos fábulas de animais e não histórias de fadas [...]. (TOLKIEN, 2006b, p.22)

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

é verdadeiro em termos de literatura, pois é exatamente o tratamento diferenciado do tema que garante o colorido, a atmosfera e os inclassificáveis detalhes individuais de cada narrativa.

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

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

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

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

Diante disso, Tolkien destaca o “poder” dos adjetivos:

But how powerful, how stimulating to the very faculty that produced it, was the invention of the adjective: no spell or incantation in Faërie is more potent. And that is not surprising: such incantations might indeed be said to be only another view of adjectives, a part of speech in a mythical grammar. The mind that thought of light, heavy, grey, yellow, still, swift, also conceived of magic that would make heavy things light and able to fly, turn grey lead into yellow gold, and still rock into swift water. If it could do the one, it could do the other; it inevitably did both. (TOLKIEN, 2006c, p. 122)

Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou mágica do Belo Reino é mais potente. E isso não é de surpreender: tais encantamentos de fato podem ser vistos apenas como uma outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente que imaginou *leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se era capaz de fazer uma coisa, podia fazer a outra, e inevitavelmente fez ambas. (TOLKIEN, 2006b, p.28)

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

É através dessa nova forma sub-criada que surge *Faërie*, e o homem se torna Sub-criador. E Tolkien afirma ainda que: “An essential power of Faërie is thus the power of making immediately effective by the will the visions of ‘fantasy’”⁴⁵ (TOLKIEN, 2006c, p.122).

Deve-se notar que essas visões tanto deram origem a *Faërie* quanto às mitologias. Em geral afirma-se que houve um processo pelo qual as mitologias foram abrandadas até serem transformadas em contos populares, ou serem subdivididas em

⁴⁵ “Assim, um poder essencial do Belo Reino é o de tornar visões de “fantasia” imediatamente efetivas através da vontade.” (TOLKIEN, 2006b, p. 29)

“mitologia superior” e “mitologia inferior”. Porém, não há, de fato, uma diferença essencial entre elas.

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

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

Such stories have now a mythical or total (unanalysable) effect, an effect quite independent of the findings of Comparative Folk-lore, and one which it cannot spoil or explain; they open a door on Other Time, and if we pass through, though only for a moment, we stand outside our own time, outside Time itself, maybe. (TOLKIEN, 2006c, p. 128-129)

Tais narrativas têm agora um efeito mítico ou total (não analisável), um efeito bastante independente das descobertas do Folclore Comparado, e que essa disciplina não consegue estragar nem explicar. Elas abrem uma porta para Outro Tempo e, se a atravessarmos, nem que seja por um momento, estaremos for a de nosso tempo, talvez for a do próprio Tempo. (TOLKIEN, 2006b, p. 38 – 39)

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

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

diferentes tipos de materiais reunidos sob um mesmo título; ou ainda adaptações de histórias que, na verdade, serviriam muito mais para agradar os adultos que propriamente as crianças.

Nesse ponto, Tolkien toca em um dos tópicos mais importantes de seu ensaio que é o da crença literária. Ela pouco tem a ver com a credulidade das crianças. A credulidade e especialmente a curiosidade das crianças é algo que se deve antes a sua inexperiência e à vontade de saber mais sobre o mundo, uma certa voracidade, o desejo pelo conhecimento e pelo crescimento rápido. Assim, quando perguntam se a história que ouvem é verdadeira, o questionamento é tanto uma forma de procurar saber o que realmente existe no mundo quanto a necessidade de definir que tipo de literatura lhes é apresentado. O maravilhoso ou a impossibilidade de que alguma coisa exista ou aconteça no mundo real não estraga a crença literária.

Para Tolkien, a crença literária (no original: *literary belief*) especialmente no que toca aos elementos maravilhosos não está relacionada à “willing suspension of disbelief”⁴⁶ (TOLKIEN, 2006c, p.132). Note-se que, embora não desenvolva tanto a discussão sobre esse tema, o autor se utiliza da mesma expressão empregada por Samuel Taylor Coleridge em sua *Biographia Literaria* – publicada pela primeira vez em 1817 – para legitimar o uso de elementos fantasiosos no universo da poesia, numa época em que a ciência se fazia cada vez mais presente e despia a natureza de todos os seus mistérios. Essa suspensão voluntária da incredulidade é o que Coleridge chama de fé poética (*poetic faith*); é como um acordo entre o poeta e o público em aceitar temporariamente como verdadeiro o que é dito no poema ou na narrativa. Não implica que o leitor seja como que absorvido pela literatura, ele permanece afastado, não encantado, alheio à arte. Tolkien afirma que: “This suspension of disbelief may thus be a somewhat tired, shabby, or *sentimental* state of mind and so lean to ‘adult’. I fancy it is often the state of adults in the presence of a fairy-story.”⁴⁷ (TOLKIEN, 2006c, p. 132 – grifo nosso).

Depois de considerar o efeito da presença de elementos antigos nas histórias de fadas, não parece que Tolkien se utilize da palavra “*sentimental*” de forma descuidada, pois ela remete ao ensaio de Friedrich Schiller, “Über naive und sentimentalische

⁴⁶ “suspensão voluntária da incredulidade” (TOLKIEN, 2006b, p. 43)

⁴⁷ “Assim, essa suspensão pode ser um estado mental um tanto desgastado, roto ou sentimental, portanto tendendo ao ‘adulto’”. (TOLKIEN, 2006b, p. 44)

Dichtung”⁴⁸, no qual o poeta compara os modos de fazer poesia dos modernos com o dos antigos gregos. Em linhas gerais, há na poesia moderna a sensação de distanciamento da natureza e as tentativas de retorno a ela ocorrem sempre de modo artificial, indireto, sentimental. Não é possível ao homem moderno o sentimento ingênuo.

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

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

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

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

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

48

Sobre poesia ingênua e sentimental, publicado originalmente em 1795.

Imaginação, formando, assim, um mundo secundário. A Fantasia é um processo, um trabalho. É a arte sub-criativa em si, baseada na dominação e capacidade de transformação dos fatos observados.

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

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

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

Nas tragédias se deve, por certo, criar o maravilhoso, mas o irracional, fonte principal do maravilhoso, tem mais cabida na epopéia, porque não estamos vendo o ator; haja vista a perseguição de Heitor; em cena daria em cômico, com os gregos parados, sem ir no enalço, e Aquiles a acenar que não; na epopéia isso passa despercebido. O maravilhoso agrada; prova está que todos o acrescentam às suas narrativas com o fito de agradar. (ARISTÓTELES, 1992, p.47)

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

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

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

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

Art is the human process that produces by the way (it is not only or ultimate object) Secondary Belief. Art of the same sort, if more skilled and effortless, the elves can also use, or so the reports seem to show; but more potent and specially elvish craft I will, for lack of a less debatable word, call Enchantment. Enchantment produces a Secondary World into which both designer and spectator can enter, to the satisfaction of their senses while they are inside; but in its purity it is *artistic* in desire and purpose. (TOLKIEN, 2006c, p. 142 – 143 – grifo nosso)

A arte é o processo humano que produz Crença Secundária como subproduto (esse não é seu objeto único nem final). Os elfos também conseguem usar Arte da mesma espécie, se bem que mais habilmente e sem esforço – é o que parecem mostrar os relatos. Mas chamarei de Encantamento a destreza mais potente, especialmente élfica, por falta de palavra menos discutível. O Encantamento produz um Mundo

Secundário no qual podem entrar tanto o planejador quanto o espectador, para a satisfação de seus sentidos quando estão dentro; mas em estado puro ele é *artístico* por desejo e propósito. (TOLKIEN, 2006b, p. 60)

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

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

In this inheritance of wealth there may be a danger of boredom or of anxiety to be original, and that may lead to a distaste for fine drawing, delicate pattern, and ‘pretty’ colours, or else to mere manipulation and over-elaboration of old material, clever and heartless. But the true road of escape from such weariness is not to be found in the wilfully awkward, clumsy, or misshapen, not in making all things dark or unremittingly violent; nor in the mixing of colours on through subtlety to drabness, and the fantastical complication of shapes to the point of silliness and on towards delirium. Before we reach such states we need recovery. We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses – and wolves. This recovery fairy-stories help us to make. In that sense only a taste for them may make us, or keep us, childish. (TOLKIEN, 2006c, p. 145-146)

Nessa herança de fartura pode haver o perigo do tédio ou da ansiedade de ser original, e isso pode levar à aversão por um desenho fino, um padrão delicado ou cores “bonitas”, ou então à mera manipulação e elaboração excessiva de material antigo, engenhosa e insensível. Mas a verdadeira estrada para escapar de tal enfado não pode ser encontrada no que é intencionalmente inepto, canhestro e disforme, nem em fazer todas as coisas obscuras ou incessantemente violentas, nem na mistura de cores passando da sutileza à monotonia, ou na fantástica complicação de formas até o ponto da tolice a caminho do delírio. Antes de atingirmos tais estados precisamos de recuperação. Precisamos olhar o verde outra vez e nos surpreender de novo (mas sem sermos cegados) com o azul, o amarelo, e o vermelho. Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos – e os lobos. As histórias de fadas nos ajudam a realizar essa recuperação. Nesse sentido só o gosto por elas pode nos tornar, ou manter, infantis. (TOLKIEN, 2006b, p. 65)

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

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

O desgaste e a velhice são reconhecidos e precisam, de alguma forma, ser enfrentados. Assim, Tolkien se lança ao passado. Mas não àquele passado embalsamado,

transformado em peça de antiquário ou mero artifício retórico para demonstrar erudição – como ocorreu com a mitologia mediterrânea. Ele busca uma antiguidade ainda viva, e a encontra nos contos de fadas, que são aquilo que está mais próximo do que poderíamos chamar de literatura “ingênua”, no sentido schilleriano, como já dito anteriormente.

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

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

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

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

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

O consolo das histórias de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina “virada” jubilosa (porque não há um final verdadeiro em qualquer conto de fadas), essa alegria, que é uma das coisas que as histórias de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Em seu ambiente de contos de fadas – ou de outro mundo – ela é uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ocorra outra vez. Ela não nega a existência da *discatástrofe*, do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. Ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final e universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar. (TOLKIEN, 2006b, p. 77)

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

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

Note-se que há um grande contraste quanto à temática e às visões de mundo contidas no universo de *Beowulf* e no das histórias de fadas. Pode-se até mesmo dizer

que são perspectivas opostas: a primeira mais pessimista, em que o herói luta sabendo de seu fim inevitável e em que homens e deuses estão condenados a serem subjugados pelo caos; a segunda é otimista, oferecendo um escape e um consolo para as dores, sofrimentos e, no caso do evangelho, até mesmo para a morte. Entretanto, há em ambas as visões de mundo um poder mítico ainda vivo, que é a chave para um novo começo. E é exatamente essa essência mítica que Tolkien persegue em sua literatura.

Um dos mecanismos que ele utiliza nessa busca, como ele deixa explícito em “On Fairy-Stories”, é o da Fantasia, que é a característica predominante nos escritos sobre *Middle-earth*. Contudo, a literatura tolkieniana não pode ser polarizada entre o universo do paganismo do Norte e o dos contos de fadas. Outras vertentes contribuíram para o desenvolvimento do seu estilo, de modo que *The Lord of the Rings* deve ser considerado uma obra híbrida.

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

2. The Lord of the Rings e os gêneros literários

O enquadramento de *The Lord of the Rings* em um gênero literário específico é algo um tanto complexo, senão polêmico. Isso se deve principalmente à grande quantidade de elementos utilizados pelo autor na composição de sua obra, através dos quais ele promove o resgate de tradições antigas, tais como as sagas islandesas e os romances de cavalaria, fundindo-os com um estilo ora semelhante ao realismo do século XIX, ora mesclado a traços impressionistas, ora até mesmo permeado de caráter irônico.

Christine Brooke-Rose dedica um capítulo de seu livro *A Rethoric of the Unreal* (1981) à análise da principal obra tolkieniana. Seu ponto de partida são as teorias de Tzvetan Todorov sobre o maravilhoso e o fantástico, que podem ser distinguidos da seguinte forma: no universo do maravilhoso os eventos sobrenaturais são aceitos pelos personagens e pelo leitor sem nenhuma necessidade de explicação ou adequação ao mundo real; no fantástico, o evento sobrenatural não é completamente aceito nem explicado pelas leis da razão ou da natureza, sendo caracterizado, principalmente, pela dúvida sobre a autenticidade dos eventos relatados. Além do maravilhoso e fantástico, a teoria de Todorov ainda prevê o estranho, que ocorre quando os acontecimentos supostamente sobrenaturais são explicados – por motivo de loucura ou uso de drogas, por exemplo –, perdendo a sua aura de mistério; e, finalmente, o texto realista. Em *Introdução à literatura fantástica* (2007, p. 50), Todorov nos fornece o seguinte esquema, no qual o fantástico puro seria representado pela linha do meio:

Estranho puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

Brooke-Rose situa *The Lord of the Rings* no campo do puro maravilhoso, ou seja, no âmbito onde os elementos sobrenaturais são aceitos sem a necessidade de explicações e em que “no surprise is created by the magical elements”⁴⁹ (1981, p.235). Além disso, a estudiosa também caracteriza a forma da obra em questão como sendo uma *quest* (busca), ou, mais especificamente:

⁴⁹ “sem surpresa, é criado por elementos mágicos” – tradução nossa.

it is a heroic quest, and thus akin to both the heroic period (*Odyssey*) and to the fairy-tale in which the hero goes off on an explicit adventure (to kill a dragon, rescue a princess, bring back a treasure or a rare or impossible object), and encounters incarnated adjuvants and opposants. (BROOKE-ROOSE, 1981, p.235)

trata-se de uma busca heróica, e, assim, familiar tanto ao período heroico (*Odisséia*) quanto ao conto de fadas, no qual o herói parte para uma aventura explícita (matar um dragão, resgatar uma princesa, trazer de volta um tesouro ou um objeto raro ou impossível) e encontra ajudantes e oponentes encarnados. (Tradução nossa)

Dessa forma, a *heroic quest* pode ser resumidamente caracterizada como a narrativa em que o herói empreende uma série de aventuras com vistas a cumprir determinado objetivo, após o qual recebe uma recompensa. Contudo, a crítica ressalta que, em *The Lord of the Rings*, o principal objetivo do herói é o de perder um objeto precioso – cuja destruição eliminará a possibilidade de recuperação do inimigo e restabelecerá a paz em *Middle-earth* – e não de encontrá-lo. Dessa forma, o que se tem é uma inversão da fórmula tradicional da *quest* (busca). Essa inversão, porém, não modifica a estruturalmente o modelo da narrativa, embora altere profundamente o seu significado.

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

O excesso de descrições é apontado como sendo um elemento típico da estética realista e incomum dentro do gênero maravilhoso. Além disso, contribui para desacelerar o ritmo da narrativa, tecendo uma série de descrições consideradas desnecessárias pela pesquisadora. Com a expressão “redundância e previsibilidade”, Brooke-Rose refere-se às indicações de costumes, posição social e atividades diárias, que também prejudicam o andamento da narrativa sem que contribuam efetivamente para o desenvolvimento do enredo. Esse tipo de procedimento se evidencia, sobretudo,

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

Ao abordar a desfocalização do herói, a autora toca também na questão do gênero. A superdiferenciação do herói, que provoca uma diminuição do efeito realista, é um recurso típico das narrativas heroicas, do maravilhoso e do romanesco. Em *The Lord of the Rings*, porém, nota-se que Frodo, o portador do Anel, é constantemente deixado de lado, especialmente quando a narrativa se concentra nas aventuras dos demais membros da comitiva. Além disso, depois de cumprida a demanda, não é Frodo quem é glorificado, mas Aragorn, e mesmo após voltar ao *Shire*⁵⁰, ele é apenas uma figura menor ao lado dos hobbits guerreiros e crescidos, Merry e Pippin, para não mencionar Sam, que assume posição de líder na região.

A grande quantidade de descrições, inclusive de atividades diárias e costumes; a presença de uma história paralela; a desfocalização do herói; e a criação de um universo pormenorizado são alguns dos procedimentos realistas que, segundo Brooke-Rose (1981, p. 254), realmente modificariam o gênero de *The Lord of the Rings*, fazendo com que a obra não pertença mais, unicamente, ao maravilhoso. Além disso, a pesquisadora conclui que os elementos realistas empurram a narrativa para uma interpretação alegórica, e encara a obra como uma representação figurada da Segunda Guerra Mundial. Em contraposição a Brooke-Rose, cabe ressaltar, conforme já dissemos em nossa introdução, que Tolkien sempre negou que seu romance tivesse um objetivo alegórico, explicando no “*Foreword*” de *The Lord of the Rings* que a interpretação alegórica seria possível, mas limitaria e empobreceria a amplitude e o alcance de sua obra. Ciente desta declaração do autor sobre sua obra, Brooke-Rose diz:

⁵⁰ Condado.

But whatever his intention, the fictional megatext, technically modelled as it is on the 'real' megatext of realistic fiction, produces allegory, precisely because it can only give 'the effect of the real' by analogy, and the realistic mechanisms encourage the reader to project his megatextual habits onto the fictional megatext, which is in fact pretty close to mid twentieth-century history [...]. (1981, p.254)

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

Sobre as tentativas de se interpretar alegoricamente um texto qualquer, Todorov afirma que

É preciso insistir no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores. (TODOROV, 2007, p.81).

A negação de Tolkien quanto a ter escrito um texto alegórico somada à ausência de quaisquer marcas explícitas em *The Lord of the Rings* que sustentem tal interpretação tornam a proposta de Christine Brooke-Rose mal fundamentada e, portanto, a menos adequada para o nosso trabalho. Deve-se ressaltar, contudo, que seu estudo é um dos mais abrangentes e completos, dentre aqueles que atribuem um valor negativo à obra tolkieniana.

Em *A experiência de ler* (2003), C. S. Lewis faz uma importante observação a respeito das interpretações alegóricas em geral. Ele acredita que existam algumas histórias, as quais chama de mitos, que possuem uma qualidade inerente em relação ao leitor. São histórias como a de Orfeu, da mitologia clássica, capazes de provocar um efeito de grande impacto no leitor ou ouvinte independentemente de sua transmissão se

dar através de uma forma literária ou, simplesmente, através de um dicionário de mitologia. E acrescenta que a experiência proporcionada por este tipo de histórias

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

C. S. Lewis, contudo, não discute a questão dos gêneros literários, dedicando-se apenas a defender o caráter de literariedade do tipo de texto a que também pertence *The Lord of the Rings*.

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

Dentre as abordagens mais interessantes, Suárez (2006, p.60) cita os estudos de Tom Shippey, Katharin Crabbe e Brian Rosebury, que procuram uma abordagem do gênero através das “Teorias dos Modos” de Northrop Frye, conforme proposto em *Anatomia da crítica*:

Nas ficções literárias o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa. O alguém, se indivíduo, é o herói, e a alguma coisa que ele faz ou deixa de fazer é o que ele pode fazer ou podia ter feito, no plano dos pressupostos estabelecidos, para ele, pelo autor, e das conseqüentes expectativas da audiência. As ficções, portanto, podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma. (FRYE, 1973, p. 39)

Assim, Frye propõe cinco categorias de herói:

1. herói é um ser divino, superior em condição aos outros homens e ao meio em que esses homens habitam. A história sobre esse herói será considerada um mito;
2. herói é superior em grau ao meio e aos outros homens, contudo, ainda é identificado como humano. Este é o herói da história romanesca, que habita um mundo onde as leis da natureza são ligeiramente suspensas e podemos encontrar armas encantadas, bruxas, talismãs, animais falantes, etc. Esse é o herói que participa da lenda, do conto popular (*Märchen*) e derivados literários;
3. herói é superior em grau a outros homens, mas não à natureza, possuindo, frequentemente a qualidade de líder. Este é o modo imitativo elevado, típico das tragédias e das epopeias gregas;
4. herói não é superior nem ao seu meio nem a outros homens, sendo muito semelhante ao homem comum. É o modo imitativo baixo, típico da comédia e da ficção realística.
5. herói é inferior em inteligência e poder ao homem comum, pertencendo ao modo irônico.

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

Tolkien's problem all through his career lay in his readership's 'low mimetic' or 'ironic' expectations. How could he present heroes to an audience trained to reject their very style?
His immediate solution was to present in *The Lord of the Rings* a whole hierarchy of styles. (SHIPPEY, 2003, p. 211)

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

Sua solução imediata foi apresentar em *O Senhor dos Anéis* toda uma hierarquia de estilos. (Tradução nossa)

Assim, se tentássemos levar a aplicação das teorias de Northrop Frye mais adiante, constataríamos uma diversidade de gêneros literários ainda maior. Continuando pela Teoria dos Modos, notar-se-ia que, em *The Lord of the Rings*, não só nos é apresentada toda uma hierarquia de estilos, como também se cria uma forte tensão entre os modos trágico e cômico. Para isso, basta observar o destino das quatro personagens principais: Frodo, Sam, Merry e Pippin. Após a volta ao *Shire*, os três últimos tornam-se líderes de uma rebelião contra o mago Saruman, que nesse momento já está destituído de seus poderes. Por esse motivo, eles são reconhecidos como heróis libertadores e adquirem um estatuto maior na sociedade dos hobbits: Sam passa de simples jardineiro a prefeito; Merry e Pippin, antes jovens e imaturos, tornam-se os grandes representantes de Rohan e Gondor, gozando do prestígio da posição militar que ocupam. Frodo, por sua vez, chega ao Condado bastante fragilizado, sofrendo ainda por ter carregado o Anel e pelos ferimentos recebidos durante a jornada. Ele não exerce um papel ativo no episódio chamado “The Scouring of the Shire”⁵¹, mas antes procura interferir para que não haja mortes durante a revolta. Posteriormente, não assume nenhum papel importante na sociedade dos hobbits, permanecendo recluso na morada do agora prefeito Sam Gamgee. Assim, enquanto Merry, Pippin e Sam gozam de um autêntico final feliz (modo cômico), sendo plenamente incluídos em sua comunidade, Frodo é colocado à parte, tendo um destino involuntariamente trágico, isto é, de não inclusão na sociedade, o que o aproxima bastante do herói do romance moderno.

Há, aqui, uma tensão entre o antigo e o novo; a epopeia e o romance. Os hobbits, como personagens de estatuto mais próximo ao da ficção realista ou do modo irônico, movimentam-se através das categorias de Frye, e convivem, durante toda a narrativa com personagens dos mais diferentes estatutos, tais como: Gandalf, uma divindade encarnada, e Gollum, cultural e moralmente bastante inferior ao homem comum,

⁵¹ “O expurgo do Condado”.

chegando às vezes a provocar o sentimento de pena nas personagens e no leitor. Percebe-se, então, que Tolkien ocupa uma posição semelhante ao do poeta autor de *Beowulf*. Ele olha o antigo (mítico) e o novo (irônico) e busca fundir ambos em uma mesma narrativa.

Retomando a ligação da obra tolkieniana com os textos da Antiguidade, Brooke-Rose liga o enredo de *The Lord of the Rings* aos temas das epopeias homéricas, ou seja, o da guerra (*Ilíada*) e o da busca (*Odisseia*). Porém, ao concentrar a análise sobre esses dois temas, muitos outros aspectos da obra, além de uma parte considerável do enredo, teriam de ser desprezados. Assim, todos os episódios que ocorrem antes do “Conselho de Elrond”, quando é definido o objetivo e o destino da busca (destruir o Anel no *Mount Doom*) – o que dá, ao todo, treze capítulos –, deveriam ser desprezados, ou considerados sem sentido, visto que a busca ainda não está definida e o motivo da guerra ainda não é concretizado. Da mesma forma, os episódios que ocorrem após a destruição do artefato – relato que preenche mais seis capítulos – tornar-se-iam supérfluos. Mas, retomando uma ideia apresentada por Suárez (2006), o grande elemento que une a narrativa é a viagem, e por esse longo caminho também se dá o aprendizado e o amadurecimento das personagens, o que nos permite uma aproximação da obra com o gênero do romance de formação.

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

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

Nos textos de J. R. R. Tolkien, o impulso de querer atuar no mundo e no meio social não vem dos próprios heróis, mas antes lhes é imposto. Em *The Hobbit*, Bilbo não se mostra nada propenso a alterar sua confortável situação e, ao tentar despistar o mago Gandalf, que chega à sua porta, diz: “‘Good Morning!’ [...] ‘We don’t want any adventures here, thank you! You might try over The Hill or across The Water’. By this he meant that the conversation was at end.”⁵² (TOLKIEN, 1982, p. 5). Ironicamente, quando finalmente decide participar da aventura para a qual era convocado, Bilbo entra em uma espécie de narrativa picaresca às avessas, passando de um sujeito respeitável da sociedade a uma figura excêntrica e dada a aventuras (algo completamente estranho ao modo de vida dos hobbits). Como ressalta Shippey, em *The Road to Middle-earth* (2003), a transformação de Bilbo passa por um curioso jogo de palavras, uma vez que, de um *bourgeois*, ele vem a se tornar um *burglar*⁵³.

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

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

⁵² “– Bom dia! [...] Nós não queremos aventuras por aqui, obrigado! Você podia tentar além da Colina ou do outro lado do Água. – com isso quis dizer que a conversa estava terminada.” (TOLKIEN, 2002a, p. 5).

⁵³ Há aqui um jogo com a semelhança das palavras *bourgeois*, que significa “burguês”, e *burglar*, “ladrão”. Bilbo teria descido a escala social ao se transformar de um burguês em um ladrão, fazendo o caminho contrário dos heróis típicos dos romances picarescos.

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

Para Frye, “A epopéia diverge da narrativa pelo alcance enciclopédico de seu tema, do céu ao mundo subterrâneo e através da enorme massa de conhecimento tradicional” (1973, p.312). Todo esse conhecimento tradicional é reunido em *The Lord of the Rings* através de uma série de pequenas narrativas, versos e referências a um passado muito anterior à Terceira Era, quando se dão os principais eventos que compõem a obra. Podemos também verificar a presença dos dois ritmos principais que regem a epopéia clássica que são, segundo Frye, “a vida e a morte do indivíduo, e o ritmo social mais lento que no curso dos anos [...], leva cidades e impérios a sua ascensão e ruína” (1973, p.312). Dessa forma, assistimos à ascensão e queda do poder de Sauron e Saruman, à destruição e aos indícios de renovação de Gondor e do *Shire*, às mortes de Théoden e Denethor, que devem dar lugar aos reis mais jovens, além do próprio ritmo da narrativa que intercala momentos de tensão e alívio, perigo e segurança como uma forma de assegurar constantemente o contraste entre vida e morte. Há uma arquitetura de contrastes, que, mais uma vez, revela a influência de *Beowulf* nos escritos tolkienianos. Além disso, encontramos uma clara referência ao mito messiânico, também associado a esse ciclo de vida e morte e incorporado por Aragorn, o rei oculto que atravessa as *Paths of the Dead*⁵⁴ para trazer uma esperança renovada ao seu povo. Ironicamente, esse relato messiânico é contrabalançado pela sua estreita dependência em relação à demanda de Frodo.

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

⁵⁴

Sendas dos Mortos.

Superficialmente, seria possível argumentar que a trilogia de Tolkien é alegórica; e sem dúvida ela apresenta a guerra entre o bem e o mal (ou entre a luz e as trevas) quando o enredo é reduzido aos termos mais simples. Alguns leitores até mesmo viram nas lutas entre as forças do oeste e de Mordor, no leste, uma alegoria da guerra fria, entre as democracias da Europa Ocidental e a Rússia totalitária – tendo o importantíssimo e incrivelmente perigoso Anel como símbolo das armas nucleares atuais. Mas nesse caso qualquer história de ação mostrando os mocinhos contra os bandidos, como em um filme de faroeste, é capaz de gerar uma interpretação semelhante, assim reduzindo a argumentação ao absurdo. (CARTER, 2003, p.91-92)

Afastadas as hipóteses de leitura da obra tolkieniana como sátira ou alegoria, Carter se dedica a investigar a que gênero pertenceria a mal chamada trilogia de Tolkien. Contrariando as expectativas de alguns fãs, o crítico considera que “*O Senhor dos Anéis* é simplesmente um romance de fantasia” (2003, p. 90), não constituindo, portanto, um gênero completamente novo, e sim tendo como precursores William Morris, Lord Dunsany e Eric Rücker Eddison, os inventores da fantasia épica⁵⁵.

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

⁵⁵ William Morris escreveu, entre outros, *The House of the Wulfings* (1889) e *The Well at the World's End* (1896). Lord Dunsany foi autor de *The Sword of Welleran* (1908), *The King of Elfland's Daughter* (1924) e *The Man who Ate the Phoenix* (1949). Eric Rücker Eddison criou *The Worm Ouroboros* (1922).

Frequentemente atribui-se à principal obra de Tolkien o título de “Saga do Anel”, aproximando-a assim do gênero das tradicionais sagas islandesas. Lin Carter considera que existe, de fato, uma relação entre os escritos tolkienianos e essa variedade antiga de narrativa. Contudo, seria essa relação de tal forma estreita que *The Lord of the Rings* pudesse ser considerado uma obra do mesmo gênero? Evidentemente, há no texto tolkieniano um maior grau de elaboração estética, que o afasta do que chamamos de formas simples, mas um exame mais próximo desse tipo de narrativa não deixa de ser proveitoso.

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

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

De fato, não é a noção de família que é sustentada no decorrer da obra. Todavia, existe um elemento unificador que cria uma identificação entre as mais diferentes raças e povos de *Middle-earth*, que é a noção de *Free Peoples* (TOLKIEN, 1966a, p.309) ou *Free Folk* (Idem, p.315): os Povos Livres, todos reunidos para combater um mal comum que recai sobre os seus destinos.

Para J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings* poderia ser classificado como uma história de fadas, de acordo com a sua visão muito particular sobre o gênero. Como já se discutiu no capítulo anterior, no ensaio intitulado “On Fairy-stories”, o autor fala da criação de um mundo secundário no qual espectador e criador podem entrar. Assim, torna-se claro o propósito de todo o universo geográfico, linguístico, histórico e cultural

criado pelo autor, que são os elementos fundamentais para a se fazer um mundo secundário completo, realista e coerente consigo mesmo.

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

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

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

O maravilhoso surge, então, como resultado dessa disposição mental que dá origem ao conto, pois os acontecimentos do universo não são representados como no mundo real, mas são retratados de modo que venham a satisfazer uma noção de justiça de seu público. Por esse motivo, é comum que, nessas histórias, os vilões sejam punidos e os fracos e os tolos tenham sucesso, embora nem sempre possam ser considerados

exemplos de boa conduta moral⁵⁶. Retomando uma afirmação tolkieniana, as histórias de fadas não tratam da possibilidade, mas da deseabilidade.

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

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

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

⁵⁶ Basta lembrarmos de contos como “O ladrão-mestre” (GRIMM, 1994), em que o protagonista é um exímio ladrão, capaz de apoderar-se de objetos nas mais difíceis condições, por exemplo, quando o próprio objeto está avisado e se mantém de vigia, de arma em punho, para evitar o roubo.

3. Leaf by Niggle: entre a teoria e a prática

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

Publicado originalmente em *Dublin Review* em 1947, o texto foi reeditado e publicado novamente em 1964, juntamente com o ensaio “On Fairy-Stories”, no volume *Tree and Leaf* e, conforme a nota inicial do próprio autor, ambos os textos, o conto e o ensaio, tratam, por formas diferentes, de um mesmo tema: subcriação. Entretanto, a leitura de um conto como um ensaio parece exigir uma interpretação alegórica, o que pode revelar-se problemático se levarmos em conta as declarações do autor sobre a alegoria no “Preface” de *The Lord of the Rings*. Por meio da alegoria, o leitor seria levado para algo além do texto, um significado oculto à primeira vista e, nesse caso, a história de Niggle conduziria a uma reflexão geral sobre a arte: sua natureza, sua função, seus limites e o papel do artista na sociedade.

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

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

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

Nesse ponto, pode-se notar um fenômeno interessante, pois a arte se torna maior que o próprio artista e, de certa forma, escapa ao seu controle; seu potencial de crescimento é muito maior do que se pode realizar em uma única vida, e a obra de arte, aos poucos, parece ganhar vida própria. Quando Niggle encontra a Árvore em um outro plano, é dito: “The Tree was finished, though not finished with – ‘Just the other way about to what it used to be’, he thought [...]”⁵⁷ (TOLKIEN, 1966d, p.114). A Árvore se desenvolve além das intenções do artista, através dos diferentes olhares que recaem sobre ela e dos sentimentos diversos que ela pode gerar em cada espectador.

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

But I cordially dislike allegory in all its manifestations, and always have done so since I grew old and wary enough to detect its presence. I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability to the

⁵⁷ “A Árvore estava terminada, mas não acabada – “Exatamente o contrário de como costumava ser”, ele pensou” (TOLKIEN, 2006b, p. 110).

thought and experience of readers. I think that many confuse ‘applicability’ with ‘allegory’; but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author. (TOLKIEN, 1966a, p. xi)

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

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

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

A essa multiplicidade é que se refere o termo **aplicabilidade**. Nessa instância, a atividade de interpretação envolve somente o leitor e a obra, ficando excluída a figura – a intenção – do autor. É interessante notar que a aplicabilidade, por ser independente da vontade do autor, pode ser muito mais efetiva quando se é colocado diante de textos

anônimos – como era comum na atividade de Tolkien como filólogo. Embora tente resgatar a personalidade dos autores de *Beowulf* ou de *The Sir Gawain and the Green Knight*, o trabalho do Professor jamais é colocado à sombra de um grande nome. A obra é o que – ou quem – atua em primeiro plano, e as possibilidades de interpretação ou de atribuição de valor só dependem dela mesma.

Já o **símbolo** parece se encontrar a meio caminho entre a alegoria e a aplicabilidade. Um símbolo, no sentido tolkieniano, seria algum elemento do texto que possuísse vários significados, mais ou menos dependentes da vontade do autor. Note-se que, ao contrário da alegoria, o símbolo não domina o texto em sua totalidade, mas refere-se apenas a algum elemento dele, e não direciona a interpretação a um único significado, de tal modo que este seja gerado tanto pela intenção autoral quanto pela recepção do leitor. Nesse sentido, pode-se dizer que a *Árvore de Niggle* é um símbolo do processo de significação simbólica. Em um primeiro momento, ela é, de fato, a obra de um artista, vista e manipulada apenas por um único homem. Contudo, ao entrar no Mundo Secundário e contemplar a *sua* *Árvore*, o pintor percebe que muitos dos elementos que constituem sua obra surgiram independentemente de sua vontade, sendo contribuições alheias. Sua *Árvore*, portanto, nunca estará completa, perfeita, mas sujeita a constantes mudanças, quase como um ser vivo em constante transformação.

A partir desse ponto, surge a questão: de que maneira o autor poderia ainda manter seu trabalho aberto, de modo a tornar possível a criação simbólica? A resposta parece vir do olhar destreinado e, de certa forma, inocente de Mr. Parish, vizinho de Niggle: “When Parish looked at Niggle’s garden (which was often) he saw mostly weeds; and when he looked at Niggle’s pictures (which was seldom) he saw only green and gray patches and black lines, which seemed to him non-sensical.”⁵⁸ (TOLKIEN, 1966d, p. 103). Os olhos que dão tanta atenção às ervas daninhas do jardim, ao olhar para a tela, conseguem ver pouco além de manchas verdes e cinzas. Isso nos sugere, exatamente, que a pintura de Niggle não fosse tão nítida, mas se apresentasse de modo um tanto difuso.

⁵⁸ “Quando Parish olhava para o jardim de Niggle (o que era comum), o que mais via eram ervas daninhas e, quando olhava para os quadros de Niggle (o que era raro), só via manchas verdes e cinzentas e linhas pretas, que lhe pareciam despropositadas.” (TOLKIEN, 2006b, p. 95).

É exatamente sobre esse caráter um tanto difuso, mas não sem detalhes, de que trata o ensaio de John D. Rateliff, “‘A Kind of Elvish Craft’: Tolkien as Literary Craftsman”⁵⁹. Analisando uma passagem de *The Lord of the Rings*, o crítico explica que

[...] he does not describe every detail—what color were the rocks? who was on either side of Frodo as he sat huddled against the bitter cold? But Tolkien does tell us everything we need to know, in general terms with just enough specific detail to bring the scene home, to guide the reader’s imagination, to draw on our own memories of being cold and frozen, exhausted and miserable. We do not need to know what Frodo looked like, because we are looking through his eyes; too much detail would actually limit the applicability. (RATELIFF, 2010, p.6)

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

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

However good in themselves, illustrations do little good to fairy-stories. The radical distinction between all art (including drama) that offers a *visible* presentation and true literature is that it imposes one visible form. Literature works from mind to mind and is thus more progenitive. It is at once more universal and more poignantly particular. If it speaks of *bread* or *wine* or *stone* or *tree*, it appeals to

⁵⁹ “Um Tipo de Arte Élfica: Tolkien como artesão literário” – Tradução nossa.

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

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

O apelo da verdadeira literatura, no sentido tolkieniano, seria para o que há de primevo, mais próximo à origem e não para o específico, individualizado, pois, através desse caráter genérico é que a narrativa possibilitará a aplicabilidade. Quando está encantado, o leitor ou ouvinte entra em Faërie, um mundo “full of wonder but not of information”⁶⁰ (TOLKIEN, 2006c, p. 109). O caráter menos *informativo* e mais *narrativo* será provavelmente um dos elementos mais contrastantes entre a obra de Tolkien e de algum de seus contemporâneos.

⁶⁰ “cheio de admiração, mas não de informações. (TOLKIEN, 2006b, p.9).

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

“dar conselho” significa muito menos responder a uma pergunta do que fazer uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a se desenrolar. Para formular o conselho é necessário antes de mais nada saber narrar a estória. (BENJAMIN, 1975, p.65).

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

[...] nenhum acontecimento é revelado sem que seja permeado de explicações. Em outras palavras: nada mais do que acontece é abrangido pela narrativa, e quase tudo pela informação. Pois metade da habilidade de narrar reside na capacidade de relatar a estória sem ilustrá-la com explicações. (BENJAMIN, 1975, p.67)

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

O extraordinário e o maravilhoso são sempre relatados com a maior exatidão, mas o relacionamento psicológico dos fios da ação não é oferecido à força ao leitor. Fica a seu critério interpretar a situação tal como a entende, e assim a narrativa alcança uma envergadura ampla que falta à informação. (BENJAMIN, 1975, p.67)

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

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

Não se pode negar, contudo, o quanto *The Lord of the Rings* se aproxima desse modo antigo de narrar, utilizando-se de seu caráter “aberto” – que permite uma projeção dos leitores – como um cenário onde convivem as mais diferentes impressões e interpretações. Ao trazer à cena A Colina, O Rio ou O Vale, o autor mergulha em um

passado muito antigo, nas origens da linguagem e do surgimento de uma forma de representar o mundo; são conceitos ideais, compartilhados por todos os homens e, ainda assim, diferentes para cada homem. Dessa forma, quando Niggle entra em seu quadro, ele pode contemplar a *sua* Árvore original, a peça mais próxima de seu conceito ideal e primevo de árvore, que é formada, todavia, juntamente com a contribuição de outras consciências.

Voltamos, portanto, à questão dos limites de uma obra de arte. O limite imposto a Niggle era essencialmente um limite temporal imposto pela viagem, que, embora não explicitamente (daí a dúvida que nos aproxima do fantástico de Todorov), parece corresponder a sua morte. O pintor não dispõe de toda a eternidade para trabalhar e retrabalhar a sua tela e permitir que ela cresça em extensão e detalhes de modo selvagem e indomado. Pelo contrário, o limite de sua vida é também o limite de sua obra, de tal forma que ambos devam ser finitos. Há, contudo, algo transcendente, que persiste além da vida e da vontade do autor, espalhando-se através da memória pelo concreto e sensual, conhecido pela experiência, até o primordial, a essência compartilhada por todos os seres vivos e conhecida apenas por seu espírito.

4. *The Lord of the Rings*: uma estética da finitude

4.1 A estética da finitude

Com “estética da finitude” pretendemos denominar, nesse trabalho, o projeto estético de J. R. R. Tolkien. É possível dizer que as principais características que definem seu projeto no campo formal são a preferência pela narrativa, com algumas incursões pela poesia, e a incorporação de elementos maravilhosos através da Fantasia. Em “On Fairy-stories”, o autor afirma que a Fantasia não insulta a razão, pelo contrário: “For creative Fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition of fact, but not a slavery to it.”⁶¹ (TOLKIEN, 2006c, p. 144).

O mergulho em um passado mítico que, segundo David Day (2004, p. 14), beira o mundo ideal de Platão, mostra um mundo atravessando um grande processo de transformação, no qual as personagens contemplam o desaparecimento de muitas coisas e percebem sua finitude no tempo. É essencialmente do reconhecimento desse fato que surge a fantasia tolkieniana. Ela é moldada em torno da ideia de que o universo e o indivíduo são mutáveis e podem, até mesmo, desaparecer; porém, a arte forneceria uma maneira legítima e eficiente de conservar ou recuperar a memória do que já existiu.

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

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

Um aspecto frequentemente ignorado em relação a essa obra é que ela é apresentada como um trabalho filológico, isto é, um texto traduzido e estabelecido por

⁶¹ “A Fantasia criativa está fundamentada no firme reconhecimento de que as coisas são assim no mundo como este aparece sob o Sol, no reconhecimento do fato, mas não na escravidão perante ele.” (TOLKIEN, 2006b, p. 63).

meio de uma ou várias fontes antigas. Os dados que atestam isso estão no “Prologue” e nos apêndices, mas podem ser notados vários indícios dessa multiplicidade de fontes que parecem compor a obra através de vários elementos no texto, tais como a mudança de foco narrativo acompanhada de uma mudança estilística e a própria escolha das personagens sobre as quais se concentra esse foco narrativo.

Inicialmente, *The Lord of the Rings* seria derivado de um outro livro, chamado *Red Book of Westmarch*⁶², cuja primeira parte conteria o que foi relatado em *O Hobbit*. O primeiro indício sobre as múltiplas fontes que teriam dado origem a *The Lord of the Rings* aparece na quarta parte do “Prologue”, que conta como Bilbo teria achado o Anel e as diferentes versões existentes para essa história. Pouco depois, em “Note on the Shire Recordings”⁶³, temos dados mais concretos sobre essas diferentes versões do texto:

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

The Thain’s Book was thus the first copy made of the Red Book and contained much that was later omitted or lost. In Minas Tirith it received much annotation, and many corrections, especially of names, words, and quotations in the Elvish languages; and there was added to it an abbreviated version of those parts of *The Tale of Aragorn and Arwen* which lie outside the account of war. (TOLKIEN, 1966a, p. 16-17)

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

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

⁶² “Livro Vermelho do Marco Ocidental.”

⁶³ “Nota sobre os Registros do Condado.”

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

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

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

Por outro lado, é muito claro que a natureza da personagem nem sempre foi a mesma, tendo evoluído com o passar do tempo. E nem é necessário que se retorne a *The Hobbit* para fazer tal constatação, basta observar a folha de rosto de sua obra:

My Diary. My Unexpected Journey. There and Back Again. And What Happened After.

Adventures of Five Hobbits. The Tale of the Great Ring, compiled by Bilbo Baggins from his own observations and the accounts of his friends. What we did in the War of the Ring.

Here Bilbo's hand ended and Frodo had written:

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

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

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

(TOLKIEN, 1966c, p. 335-336)

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

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

Aqui terminava a letra de Bilbo e Frodo havia escrito:

A QUEDA
DO
SENHOR DOS ANÉIS
E O
RETORNO DO REI

(segundo as Pessoas Pequenas; contendo as memórias de Bilbo e
Frodo do Condado, suplementadas pelos relatos de seus amigos e
pelos ensinamentos dos Sábios)

Juntamente com excertos de Livros da Tradição traduzidos por Bilbo
em Valfenda.

(TOLKIEN, 2002b, p. 1088)

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

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

Através de todos esses títulos, escritos somente pela mão de Bilbo, podemos notar um processo não só de amadurecimento da obra, mas de amadurecimento do povo, que sai de uma condição anônima e parte para uma atuação efetiva no mundo exterior. O entrelaçamento do individual e do coletivo mais uma vez sugere aquela trajetória do romance de formação, com a diferença de que a entrada das personagens no mundo épico é feita de modo involuntário.

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

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

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

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

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

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

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

– Isso terá seu preço – diziam eles. – Não é natural e trará problemas. (TOLKIEN, 2002b, p.21 – grifos do autor)

Apesar da vida mais estendida, a história que Bilbo pretende contar em seu livro cresce ao longo do tempo, recebendo paralelamente um conteúdo erudito de várias canções e traduções. Do que seria apenas um relato de sua viagem, seu texto acaba sendo ampliado para abarcar as histórias de Frodo, Sam, Merry e Pippin, ficando tão complexa que ele é incapaz de terminá-la antes que a idade comece a lhe pesar sobre os

ombros. Quando passa seu diário a Frodo, percebe-se a transmissão de uma obra inacabada, a tarefa simplesmente tornou-se maior que o hobbit e teve de ser legada a um herdeiro suficientemente instruído e experiente.

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

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

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

Não há, para os elfos, a preocupação com a própria morte. Portanto, não haveria em suas obras as mesmas limitações que nos trabalhos realizados por mortais. Contudo, elas não estariam alheias ao sentimento de mudança, ou de finitude, das coisas. Em *The Lord of the Rings*, os três anéis dos elfos atuam conservando e protegendo determinados lugares: Rivendell⁶⁴, Lothlórien e Grey Havens⁶⁵. Sua arte atua sobre o próprio Mundo Primário ou de forma paralela a ele. As Silmarilli de Fëanor, por exemplo, joias em torno das quais se desenvolve uma série de conflitos em *The Silmarillion*, conservam, literalmente, o brilho das duas árvores que outrora iluminaram o mundo. Não se trata de

⁶⁴ Valfenda.

⁶⁵ Portos Cinzentos.

um reflexo das árvores, ou qualquer forma de representá-las, as joias contêm de fato a essência das árvores, de modo que as árvores poderiam ser recuperadas através das pedras.

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

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

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

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

Várias consequências derivam dessa dicotomia mortalidade e imortalidade, como a relação com o mal ou com práticas religiosas. Contudo, o que nos interessa nesse momento são os limites impostos à arte humana pela mortalidade e os resultados que podem derivar dessas limitações.

É notável como a obra de J. R. R. Tolkien é construída dentro de molduras bem definidas. A que mais chama a atenção, à primeira vista, é a moldura temporal, que encerra todas as suas histórias sobre *Middle-earth* em um intervalo de três eras. O texto que inicia essa grande narrativa é “The music of the Ainur”⁶⁶, publicado em *The Silmarillion*. Logo nesse primeiro relato, que é o relato da criação do mundo, o alcance de toda a trama a ser desenvolvida já parece determinado pelos três movimentos da canção, apesar de haver alguma sugestão de continuidade pelas mãos dos homens – que dariam origem, provavelmente, a uma outra música, não relatada.

Nesse contexto, *The Lord of the Rings* surge como um relato monumental sobre os últimos acordes dessa canção, indicando grandes mudanças no mundo conhecido após o cessar da música. Com o gradual desaparecimento dos elfos tem início a era dos homens e assim, o predomínio da mortalidade sobre *Middle-earth*.

Outra moldura colocada em torno da narrativa tolkieniana é a geográfica, ou antes cartográfica. Lucie Armitt, em *Fantasy Fiction: An Introduction*⁶⁷, chama a atenção para esse aspecto:

Cartography is, by definition, an attempt to tame the world around us, to transform it into a product of our own making and, in being able to write and read it, cut it down to our size. As such, it enacts a type of miniaturising effect that traces a surprisingly paradoxical route. [...] it operates through ‘metaphors of containment’ whilst simultaneously ‘threaten[ing] infinity. In other words, we are back to the dual effect of the sublime [...]: staring from the summit of Snowdon, then looking at the point at which you are standing as represented on the Ordnance Survey map, one is almost as struck by the impossibility of transcribing physical geography into the codes of mapmaking and map reading as by the view itself. (ARMITT, 2005, p. 60-61)

Cartografia é, por definição, uma tentativa de domar o mundo a nossa volta, para transformá-lo em um produto de nossa própria criação e,

⁶⁶ A Canção dos Ainur (cf. TOLKIEN, 1999)

⁶⁷ Ficção de Fantasia: Uma introdução – ainda sem tradução publicada em português.

sendo capaz de escrever e lê-lo, reduzi-lo para nosso tamanho. Dessa forma, ela desempenha uma espécie de efeito miniaturizante que traça uma rota surpreendentemente paradoxal. [...] ela opera através de “metáforas de contenção”, enquanto, simultaneamente, “ameaça a infinitude”. Em outras palavras, estamos de volta ao efeito duplo do sublime [...]: quem fitar do topo do Snowdon⁶⁸, e então olhar para o ponto no qual você está como representado em um mapa da Ordnance Survey⁶⁹, ficará quase tão chocado pela impossibilidade de transcrever a geografia física em códigos de cartografia e leituras de mapas quanto pela visão em si mesma. (Tradução nossa)

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

4.2. Considerações gerais sobre as personagens de *The Lord of the Rings*

A questão que envolve o tema da mortalidade e da imortalidade se manifesta eminentemente nas personagens, o que torna sua análise substancial para este trabalho. Mas essa é apenas uma das formas de manifestação do problema. *Middle-earth* é uma terra repleta de memórias e monumentos ao passado, como *Barrow-Downs*⁷⁰ e *Dead*

⁶⁸ Montanha mais alta do País de Gales.

⁶⁹ Agência do governo britânico responsável por produzir mapas para a Grã-Bretanha.

⁷⁰ Colinas dos Túmulos.

*Marshes*⁷¹, que guardam a memória de grandes batalhas, ou as Argonath, monumentos construídos pelo homem em memória de grandes reis.

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

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

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

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de idéia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, freqüentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, - como se esta pudesse existir separada de outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. (CANDIDO, 2002, p. 54 – grifos do autor)

⁷¹ Pântano dos Mortos.

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

1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados dum vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido mistério. (CANDIDO, 2002, p. 60)

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

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

Retomando a tipologia de personagens de Northrop Frye (1973), já citada páginas atrás, elas podem ser classificadas da seguinte forma: (1) – O herói como um ser divino, herói do mito; (2) – O herói é superior em grau ao meio e aos outros homens, mas ainda é identificado como humano, típico da história romanesca; (3) – O herói é superior em grau a outros homens, mas não à natureza, possuindo, frequentemente a qualidade de líder; (4) – O herói não é superior nem ao seu meio nem a outros homens,

sendo muito semelhante ao homem comum; (5) – O herói é inferior em inteligência e poder ao homem comum, pertencendo ao modo irônico.

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

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

Para Shippey, a hierarquia de personagens, apresentada em *The Lord of the Rings*, teria em Gandalf um de seus representantes mais altos. O mago, um dos enviados dos Valar, possui características que o elevam acima de outros homens, como a longevidade e os poderes mágicos. Ele é, de fato, uma divindade encarnada, mas que, por causa de seu corpo mortal, é passível de sofrer com o frio, a fome e o medo. Aragorn, embora não possua essa dimensão divina, também possui traços que o diferenciam dos outros homens, como a capacidade de percorrer longas distâncias em pouco tempo e de chegar, em pleno vigor, a uma idade muito superior à das pessoas comuns. Os elfos, como Legolas e Elrond, enquadrar-se-iam em uma categoria semelhante, pois, apesar de não estarem sujeitos à morte natural e se incomodarem pouco com temperaturas extremas, não podem ser considerados entidades à altura de um deus. Os anões, por suas características físicas e alguns elementos psicológicos que os diferenciam dos humanos, como a resistência ao domínio de Sauron, também poderiam se encaixar nesta categoria. Essas personagens, para Shippey, pertenceriam ao segundo nível da hierarquia, o nível das personagens romanescas.

Mas não existiriam, em *The Lord of the Rings*, personagens de estatura realmente divina? A resposta surge, quando se desloca o foco de análise dos heróis para

o vilão. Sauron, assim como Gandalf, é um Maia, mas que foi corrompido por Melkor e tornou-se um de seus principais servos. Apesar de possuir a mesma estatura de Gandalf, na hierarquia das divindades tolkienianas, Sauron não parece estar sujeito às mesmas necessidades e aflições do mago, pois a principal característica que o diferencia é, exatamente, a falta de um corpo físico, subordinado ao frio e à fome, por exemplo. Apesar dessa existência incorpórea, o Senhor do Escuro ainda possui força suficiente para comandar exércitos e aterrorizar os corações mortais e imortais.

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

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

As personagens que, na visão de Northrop Frye, estariam na mesma estatura que humanos comuns poderiam ser *Barliman Butterbur*⁷², proprietário da estalagem de *Bree*⁷³; Beregon, um dos soldados de Gondor, além dos próprios hobbits. No entanto, toda a narrativa de *The Lord of the Rings* é construída a partir do ponto de vista do povo do *Shire* e todo o destino de *Middle-earth* depende de um hobbit. Dessa forma, Tolkien eleva-os, em importância, acima das personagens superiores, construindo uma estrutura complexa, que mistura e inverte os níveis das várias categorias de personagens.

Gollum poderia ocupar o nível mais baixo. O modo como seus sentimentos, impulsos e objetivos são mostrados ao leitor, revela-o como uma personagem da qual o leitor sente pena e medo, simultaneamente. Apesar disso, a sua presença no mundo não

⁷² Cevado Carrapicho.

⁷³ Bri.

é subestimada, nem considerada descartável, e Gollum cumpre a premonição de Gandalf, sendo o responsável pela destruição do Anel.

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

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

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

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

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

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

4.2.1. Os povos de Middle-Earth: o Mal e a Mortalidade

O universo criado por J. R. R. Tolkien é preenchido pelos mais variados tipos de criaturas, desde homens comuns até *trolls*. Contudo, em *The Lord of the Rings*, vários desses povos não possuem uma atuação importante, pelo menos dentro dos limites contemplados pela narrativa. Um exemplo disso são os beornings, um povo de homens capazes de se transformarem em ursos e que habitam as margens de *Mirkwood*⁷⁴. Somente um representante desse povo aparece em *The Hobbit*, mas nenhum deles toma parte nos eventos narrados sobre Guerra do Anel. Em vista disso, consideraremos, para efeito da análise do romance, apenas os elfos, os anões, os homens, os *orcs* e os *ents*.

74

Floresta das Trevas.

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

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

Há ainda duas abordagens semelhantes para o problema do Mal. E. M. Meletínski (1998) trabalha com a idéia do Mal nos contos populares através de dois pares de opostos: a contraposição entre o caos e o cosmos – que nos remete a mitos de criação ou escatológicos –, e a contraposição entre o próprio e o alheio. Rose A. Zimbaro (2004) realiza uma análise de *The Lord of the Rings*, apontando o Mal como a contraposição entre o *self* e o todo, o que permite concluir que há no romance a predominância de uma dessas modalidades de mal, qual seja, aquela que consiste na tentativa de destruição do não-ser, no contraponto entre o próprio e o alheio.

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

Em *O Senhor dos Anéis & Tolkien: O poder mágico da palavra*, Rosa Sílvia López explica a origem e o significado da palavra *evil*:

Evil origina-se do gótico *ubils*, primariamente significando “exceder os devidos limites”. Em *Old English*, *yfel* era o adjetivo mais expressivo de desaprovação; atualmente *evil* foi quase completamente substituído por *bad* na língua inglesa, exceto em alguns casos, entre eles, o termo histórico *the King’s evil* (“a doença do Rei”), a escrófula. Nesta acepção, o termo tem o significado de “doença”, desde o séc. XIII. (LÓPEZ, 2004, p. 126 – grifos da autora)

Mais uma vez, notamos a concepção de Mal como a tentativa do indivíduo de se sobrepor ao outro, “excedendo os seus limites”. Dessa forma, é possível reconhecer um dos métodos de criação de J. R. R. Tolkien, que é o de partir do significado primitivo da palavra – ou da obscuridade e ambiguidade desse significado, como acontece no termo *wraith*⁷⁵ (cf. SHIPPEY, 2003, p. 148) – e desenvolvendo esse significado em sua história.

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

Os elfos são conhecidos como os Primogênitos, pois apareceram em *Middle-earth* antes dos homens e são filhos de Ilúvatar, criados diretamente pelo Único Acima à parte da canção dos Ainur. Eles são considerados a mais bela e sábia das raças, e como sendo capazes de produzir grandes obras, inclusive as mais admiráveis manifestações de arte. A principal característica que os diferencia dos outros povos é a sua Imortalidade.

Os elfos não iriam morrer enquanto o mundo não morresse. Nunca conheceriam doenças, mas seu *hröa* (corpo ou matéria física) poderia ser destruído e morto com fogo ou aço na guerra, ser assassinado ou mesmo morrer de grande tristeza. Entretanto, ao morrer seu *fëa* (espírito ou alma) iria para os “Palácios da Espera”, na morada de Mandos, em Valinor, de onde poderia retornar. (ALEXANDRE, 2004, p.191-192)

A natureza e o destino dos elfos estão intimamente ligados ao mundo, de modo que não poderiam se separar dele ou, simplesmente, abandoná-lo. Essa estreita ligação com o planeta, somada ao longo tempo de permanência, certamente contribuiu para a

⁷⁵ *Wraith*, traduzido como espectro, pode significar tanto a aparição de alguma coisa morta, como um fantasma ou espírito, quanto a aparição de alguma coisa que está viva, mas em outro lugar. Daí vem o duplo sentido.

construção de sua imensa sabedoria e habilidade. Por outro lado, viver tanto tempo quanto o próprio mundo implica ver muitas outras coisas morrerem, contemplar o mundo em seu eterno processo de mudança.

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

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

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

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

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

J. R. R. Tolkien explica que:

[...] Elfos e Homens são apenas aspectos diferentes do Humano, e representam o problema da Morte conforme vista por uma pessoa finita, porém desejosa e consciente de si mesma. Neste mundo mitológico, os Elfos e os Homens em suas formas encarnadas representam “experiências” diferentes, cada qual possuidor de suas próprias tendências naturais e fraquezas. (TOLKIEN, 2006a, p.226)

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

Mas haveria um equívoco em considerar a Morte como algo ruim. Inicialmente ela era um presente de Ilúvatar, o Único Acima; era o destino de todos os homens, só conhecido por aquele que a oferecia como uma dádiva. Mas essa ideia foi corrompida e a Morte passou a ser vista como algo ruim.

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

Já os filhos dos homens morrem de verdade, e deixam o mundo; motivo pelo qual são chamados Hóspedes ou Forasteiros. A morte é seu destino, o dom de Ilúvatar, que com o passar do tempo, até os Poderes hão de invejar. Melkor, porém, lançou sua sombra sobre esse dom, confundindo-o com as trevas; e fez surgir o mal do bem; e o medo, da esperança. (TOLKIEN, 1999, p. 36-37)

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

A possibilidade de ligação com outro mundo, com esse desconhecido, traz um conceito fundamental para a arte humana. Em “On Fairy-stories”, Tolkien fala da arte como a criação de um Mundo Secundário, no qual entrariam as mentes do autor e dos espectadores e onde se poderia, no caso das histórias de fadas com *eucatástrofe*, ter algum vislumbre da Graça, existente para além das fronteiras do mundo. Nesse sentido, trata-se de uma certa proximidade entre o fazer artístico e a prática religiosa, já que ambos seriam maneiras de contatar o divino, direta ou indiretamente. É notável também que a arte subcriativa diverge da arte élfica, pois eles não teriam esse sentimento de dupla dimensão, de modo que sua arte estaria mais firmemente vinculada ao Mundo Primário. É a Morte, o escape do mundo, que torna possível o escape pela arte.

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

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

Os anões foram criados por Aulë, o Ferreiro dos Valar, que ficou impaciente por esperar a chegada dos Filhos de Ilúvatar e decidiu criar seus próprios filhos. Eles foram criados em uma época de escuridão, quando Melkor reinava sobre *Middle-earth*. Eram relativamente pequenos, com altura entre 1,20m e 1,60m, porém robustos e fortes. Contudo, não era possível a Aulë conceder vida própria a sua criação, e mesmo a

tentativa de criar alguma forma de vida independente era considerada uma ofensa ao Único Acima. Ao ser indagado por Ilúvatar sobre os motivos que o levaram a tentar criar seus próprios filhos, Aulë se arrependeu e se ofereceu para destruir a sua própria criação:

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

E Aulë apanhou um enorme martelo para esmagar os anões; e chorou. Mas Ilúvatar apiedou-se de Aulë e de seu desejo, em virtude de sua humildade. E os anões se encolheram diante do martelo e sentiram medo; baixaram a cabeça e imploraram clemência. E a voz de Ilúvatar disse a Aulë: – Tua oferta aceitei enquanto ela estava sendo feita. Não percebes que essas criaturas têm agora vida própria e falam com suas próprias vozes? Não fosse assim, e elas não teriam procurado fugir ao golpe nem a nenhum comando de tua vontade. Largou, então, Aulë o martelo e, feliz, agradeceu a Ilúvatar, dizendo: – Que Eru abençoe meu trabalho e o corrija. (TOLKIEN, 1999, p.40)

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

Os anões também são mortais – embora sua mortalidade pareça diferente da dos homens, visto possuírem um tempo de vida mais longo, de aproximadamente dois séculos e meio. Habitam as montanhas e possuem grande habilidade nos trabalhos com pedra e metal. São ambiciosos e a sua descontrolada busca pelo metal precioso *mithril* nas Minas de Moria fez com que acordassem o *balrog*, também chamado de “*Durin’s*

Bane”⁷⁶ (TOLKIEN, 1966a, p. 356). Todavia, seu espírito indomável não permitiu que fossem seduzidos e controlados por Sauron por intermédio de seus anéis de poder.

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

Em geral são considerados um povo pacífico e sua terra, o *Shire*, como um lugar idílico, onde todos podem viver em paz sem, nem mesmo, precisar de um governo. Mas há também outro lado desses pequenos habitantes de *Middle-earth*. Se o enredo de *The Lord of the Rings* nos põe em contato, durante a maior parte do tempo, com quatro hobbits corajosos e valorosos, há também um lado mesquinho desse povo – que é egoísta e tenta, sempre que possível, tirar alguma vantagem de quaisquer situações, como ocorre em *The Hobbit*, quando Bilbo volta de sua viagem e vê a sua casa sendo saqueada, ou, nas palavras do hobbit Robin: “Even in the Shire there are some as like minding other folk’s business and talking big.”⁷⁷ (TOLKIEN, 1966c, p.305).

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

Ao comentar *The Hobbit*, Tom Shippey fala dessa posição anacrônica dos “halflings”⁷⁸, considerando-os como figuras modernas em um cenário arcaico, típico dos contos de fadas ou das sagas:

The two sides of *The Hobbit* are, then, fairly clear: on the one side there is modern middle-class English Bilbo, on the other, the archaic world which lies behind both vulgar folk-tale and its aristocratic, indeed heroic ancestors. (SHIPPEY, 2001, p.18)

⁷⁶ A Ruína de Dúrin.

⁷⁷ “Até mesmo no Condado há alguns que gostam de se meter na vida dos outros, e de falar arrotando importância.” (TOLKIEN, 2002b, p.1062).

⁷⁸ Pequenos.

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

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

Em *The Silmarillion*, é contado como se deu o surgimento dessa raça em *Middle-earth*:

Yet this is held true by the wise of Eressëa, that all those of the Quendi who came into the hands of Melkor, ere Utumno was broken, were put there in prison, and by slow arts of cruelty were corrupted and enslaved; and thus did Melkor breed the hideous race of the Orcs in envy and mockery of the Elves, of whom they were afterwards the bitterest foes. (TOLKIEN, 2002c, p. 47)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.2 As principais personagens de *The Lord of the Rings*

The Lord of the Rings é uma obra com um grande número de personagens. Entre eles, há vários que, apesar de sua grandeza, desempenham apenas um papel secundário,

como Imrahil e Glorfindel; ou mesmo Bilbo Baggins, que encontrou o Anel e foi seu portador por muitos anos. Por este motivo, é necessário fazer uma seleção de quais são as personagens principais para destacar o seu papel na narrativa e sua relação com o Mal e a Morte.

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

Pode-se dizer que a história de *The Lord of the Rings* está focada principalmente em Frodo, o Portador do Anel, pois é ele quem assume a grande responsabilidade de levá-lo até a terra do Inimigo e queimá-lo nas mesmas chamas onde ele fora forjado. Contudo, Frodo não empreende esta jornada sozinho. Inicialmente, conta com a ajuda de três amigos, seus primos Peregrin Took (Pippin) e Meriadoc Brandybuck (Merry), e o seu fiel amigo e jardineiro Sam Gamgee⁷⁹. Estes, juntamente com outro hobbit, Fredegar Bolger, preparam uma “conspiração”, de modo a não deixar que Frodo parta sozinho em sua viagem. Enquanto decidiam sobre a partida de *Shire*, Bolger, que amava sua terra-natal e não conseguia partir dela, decidiu ficar para trás, cuidando para que as outras pessoas pensassem que Frodo ainda vivia ali. Posteriormente, na narrativa, Frodo e Sam também se separam de Merry e Pippin, e seguem o seu caminho sombrio até as terras de Mordor.

Meriadoc e Peregrin são, muitas vezes, considerados personagens de menor importância e com traços de personalidade bastante parecidos um com o outro. Contrariando essa concepção superficial, Marion Zimmer Bradley, no ensaio “Men, Halflings, and Hero Worship”⁸⁰, afirma que há nos dois hobbits traços bastante diferentes de personalidade.

Pippin, o mais jovem, é o mais ativo, mas demonstra, também, menos maturidade. “He is in fact the childish mischief-maker of the company”⁸¹ (BRADLEY, 2004, p. 78). Por sua natureza infantil, ele comete atos tolos, como jogar uma pedra no

⁷⁹ Os nomes dos hobbits são dados como: Peregrin Tûk, Meriadoc Brandembuque e Sam Gamgi.

⁸⁰ “Homens, Pequenos e Culto ao Herói”.

⁸¹ “Ele é, de fato, a criança travessa da companhia” – Tradução nossa.

poço em Moria ou olhar dentro do Palantír. Essas ações levam-no a ser repreendido por Gandalf, que assume em certa medida o papel de figura paterna da comitiva.

Merry, por sua vez, é “more sensible and quieter”⁸² (BRADLEY, 2004, p.79) e muitas vezes acaba ficando em segundo plano, diante das travessuras de Pippin. Outra característica de Merry, reconhecida pelo próprio Pippin, é a sua sabedoria, de tal modo que o hobbit mais novo se deixa conduzir pelo seu primo para dentro da floresta de Fangorn:

‘Lead on, Master Brandybuck!’ said Pippin. ‘Or lead back! We have been warned against Fangorn. But one so knowing will not have forgotten that.’

‘I have not,’ answered Merry; ‘but the forest seems better to me, all the same, than turning back into the middle of a battle.’ (TOLKIEN, 1966b, p. 59)

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

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

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

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

⁸² “mais sensível e quieto” – Tradução nossa.

A cada curva da estrada postavam-se grandes rochas que haviam sido esculpidas à semelhança de homens, enormes e desajeitados, agachados, de pernas cruzadas, com os braços fortes cruzados sobre barrigas robustas. Alguns, com o passar dos anos, tinham perdido todos os traços, exceto os buracos escuros dos olhos, que ainda fitavam tristes os passantes. Os Cavaleiros mal olhavam para eles. Chamavam-nos de homens-púkel, pouca atenção lhes davam: naquelas imagens não restava qualquer poder ou terror, mas Merry os fixava surpreso e com um sentimento de quase dó, à medida que eles iam assomando melancolicamente no crepúsculo. (TOLKIEN, 2002b, p.839)

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

Pippin, jovem, orgulhoso e grande admirador de Boromir, oferece os seus serviços a Denethor, regente de Gondor e pai de Boromir, como uma forma de agradecer pela tentativa de resgate empreendida por seu filho e que lhe custou a vida. Merry, por outro lado, oferece os seus serviços a Théoden, rei de Rohan, mais por ter se afeiçoado a ele do que por acreditar que existia algum débito para com o rei. Os votos assumem, então, um significado bastante diverso: um é feito por orgulho e é “quebrado” quando Pippin impede que Denethor incinere a si mesmo e ao próprio filho ainda vivo; o outro é feito por amor e permanece intacto.

Sam é quem acompanha Frodo até o último momento de sua jornada para destruir o Anel. Mais do que um “dog-like servant”⁸³, como vê Edmund Wilson (2008), Sam, aos poucos, faz o seu próprio destino. Ele cresce e se desenvolve ao longo da narrativa e, de subalterno, passa a ser considerado, pelos orcs de Mordor, como um grande guerreiro élfico (cf. TOLKIEN, 1966b, p.394). Ele torna-se o responsável por suas próprias escolhas e, até mesmo, o responsável por Frodo, nos últimos momentos de sua jornada. Sam também descreve uma trajetória de ascensão social, pois consegue passar de jardineiro, empregado de Mr. Bilbo e Mr. Frodo, a prefeito de *Shire*.

⁸³ “servo obediente como um cachorro” – Tradução nossa.

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

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

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

– 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. (TOLKIEN, 2002b, p.63)

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

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

O sol se pôs. Bolsão parecia triste, um lugar melancólico e desarrumado. Frodo andou pelas conhecidas salas, e viu a luz do pôr-do-sol desmaiar nas paredes, e sombras que vinham dos cantos já se insinuando. O interior da casa escureceu lentamente. Saiu e desceu

pelo caminho que conduzia até o portão de entrada, indo em seguida por uma passagem estreita até a Estrada da Colina. Tinha uma certa esperança de ver Gandalf subindo a passos largos em meio ao crepúsculo. (TOLKIEN, 2002b, p. 71)

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

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

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

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

Gollum olhou para eles. Uma expressão estranha passou por seu rosto magro e faminto. Apagou-se o brilho de seus olhos, que ficaram opacos, cinzentos, velhos e cansados. Um espasmo de dor pareceu contorcer seu corpo, e ele se virou, olhando para trás na direção da passagem, balançando a cabeça, como se empenhado em alguma discussão interior. Depois voltou, e lentamente, estendendo uma mão trêmula, com todo cuidado tocou o joelho de Frodo – *mas o toque foi quase uma carícia*. Por um momento fugaz, se os que dormiam pudessem tê-lo visto, pensariam que estavam observando um velho hobbit cansado, encolhido pelos anos que o tinham carregado para longe de seu tempo, para longe de amigos e parentes, e dos campos e riachos da juventude, um ser velho e faminto merecedor de compaixão. (TOLKIEN, 2002b, p.753 – grifo nosso)

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

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

‘Deserves it! I daresay he does. Many that live deserve death. And some that die deserve life. Can you give it to them? Then do not be too eager to deal out death in judgment. For even the very wise cannot see all ends. I have not much hope that Gollum can be cured before he dies, but there is a chance of it. And he is bound up with the fate of the Ring. My heart tells me that he has some part to play yet, for good or ill, before the end; and when that comes, the pity of Bilbo may rule the fate of many – yours not least. [...]’ (TOLKIEN, 1966a, p.65-66)

– Merece! Ouso dizer que sim. Muitos que vivem merecem a morte. E alguns que morrem merecem viver. Você pode dar-lhes vida? Então não seja tão ávido para julgar e condenar alguém à morte. Pois mesmo os muito sábios não conseguem ver os dois lados. Não tenho muita esperança de que Gollum possa se curar antes de morrer, mas existe uma chance. E ele está ligado ao destino do Anel. Meu coração me diz que ele tem ainda algum tipo de função a desempenhar, para o bem ou para o mal, antes do fim; e quando a hora chegar, a pena de Bilbo

pode governar o destino de muitos – eu seu também. [...] (TOLKIEN, 2002b, p. 61)

Frodo, em sua jornada, trava um contato íntimo com a morte. Sua demanda em prol de todos os povos livres de *Middle-earth* se torna um exercício de auto-entrega, de renúncia do eu em favor dos outros. Ele percorre o caminho contrário do Mal. Terry Eagleton vê esse mesmo tipo de autodoação na amizade:

[...] A absoluta auto-entrega que a morte exige de nós só é tolerável se, de alguma forma, tivermos ensaiado para isso na vida. A autodoação própria da amizade é uma espécie de *petit mort*, um ato com a estrutura interna do morrer. Isso, com certeza, é um dos significados do dito de São Paulo: morremos a cada momento. Nesse sentido, a morte é uma das estruturas internas da própria existência social. (EAGLETON, 2005, p. 285)

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

Gimli e Legolas

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

O olhar do narrador pouco revela sobre seus pensamentos ou sentimentos. Dessa forma, Legolas é retratado como o bravo e alto guerreiro élfico, que passa grande parte

do tempo em silêncio, talvez, mergulhado em seus pensamentos e lembranças, capazes de alcançar muitos séculos, graças à natureza imortal de seu povo. Gimli, por sua vez, adquire um pouco mais de relevo, por sua maior proximidade com a natureza humana e por ser mortal. Além disso, muitas vezes ele se torna um contraponto cômico para os momentos mais tensos, como quando, receando atravessar os *Paths of the Dead*, Gimli diz: “‘I hope that the forgotten people will not have forgotten how to fight,’ said Gimli; ‘for otherwise I see not why we should trouble them.’”⁸⁴ (TOLKIEN, 1966c, p. 44).

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

Boromir e Faramir

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

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

Procure a Espada que foi quebrada:
Em Imladris ela está;

⁸⁴ “– Espero que o olvidado povo não tenha olvidado como se luta – disse Gimli –; caso contrário, não vejo porque deveríamos molestá-los.” (TOLKIEN, 2002b, p. 826).

Mais fortes que de Morgul encantos
Conselhos lhe darão lá.
E lá um sinal vai ser revelado
Do Fim que está por vir.
E a Ruína de Isildur já acorda,
E o Pequeno já vai surgir.
(TOLKIEN, 2002b, p. 255)

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

Faramir, o filho mais novo, faz sua estreia em *The Lord of the Rings* ao se encontrar com Frodo e Sam quando eles se aproximavam de Mordor. Apesar de possuir a mesma estatura de guerreiro que o irmão, desde o início Faramir é mostrado como mais sábio e sensato, pois ele não deseja o Anel para si e deixa que Frodo prossiga em sua viagem.

Posteriormente, Faramir cai gravemente ferido em batalha, o que faz com que seu pai acredite que, naquele momento, ele perderia o seu segundo filho. Mas, graças à ajuda de Aragorn, consegue se recuperar.

A diferença entre Boromir e Faramir não é que um é mau e o outro é bom, ou que um é mais sábio e o outro não. Talvez o que os diferencie seja principalmente o orgulho. Não se pode deixar de considerar que Boromir seria o herdeiro de Gondor, o que, portanto, naturalmente o levaria a querer proteger sua terra e seu povo do modo mais “lógico” e, até certo ponto, mais eficaz: lançando mão da arma mais poderosa possível (o Anel). Mas a morte sobreveio e derrotou-o, sendo seu ser obrigado a diminuir – ou desaparecer.

Théoden e Denethor

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

Ao chegarem à presença de Théoden, os membros restantes da comitiva deparam-se com um velho fraco e sem quaisquer forças para lutar. Iludido pelos maus conselhos de Gríma *the Wormtongue*⁸⁵, o outrora forte rei de Rohan sente-se incapaz de fazer qualquer movimento contra o ataque que se aproxima. Porém, Gandalf leva-o a livrar-se das ideias maléficas, fazendo-o reconhecer em Gríma um traidor. Ao recobrar as forças, Théoden volta a se preocupar com seu povo e parte para o *Helm's Deep*⁸⁶, onde há a fortaleza que é a única esperança de resistir às hostes de Saruman. Posteriormente, parte para os campos de Pelennor, onde é morto em batalha.

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

[...] 'Be careful of your words, Master Peregrin! This is no time for hobbit pertness. Théoden is a kindly old man. Denethor is of another sort, proud and subtle, a man of far greater lineage and power, though he is not called a king. But he will speak most to you, and question you much, since you can tell him of his son Boromir. (TOLKIEN, 1966c, p.10-11)

[...] – Cuidado com suas palavras, Mestre Peregrin! Isso não é hora para atrevimentos de hobbits. Théoden é um velho gentil. Denethor é um outro tipo, orgulhoso e astuto, um homem de linhagem e poder muito maiores, embora não seja chamado de rei. Mas ele vai se dirigir a maior parte do tempo a você, e interrogá-lo muito, uma vez que você pode lhe contar sobre seu filho Boromir. [...] (TOLKIEN, 2002b, p.795)

⁸⁵ Língua de cobra.

⁸⁶ Abismo de Helm.

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

Northrop Frye afirma que

A tragédia, no sentido fundamental ou imitativo elevado, a ficção sobre a queda de um chefe (tem que cair porque é o único meio pelo qual um chefe pode ser afastado de sua sociedade) mistura o heróico ao irônico. [...] O herói trágico tem de ter uma envergadura adequadamente heróica, mas sua queda se complica não só com o senso de seu liame com a sociedade, mas também com o sentimento de supremacia da lei natural, ambos os quais são irônicos na referência. (FRYE, 1973, p. 43)

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

Northrop Frye acrescenta ainda que

O fato particular denominado tragédia, que acontece ao herói trágico, não depende de seu *status* moral. Se se relaciona casualmente com algo que ele fez, como ocorre geralmente, a tragédia reside na inevitabilidade das conseqüências do ato, não em seu significado moral como ato. (FRYE, 1973, p.44)

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

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

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

Os Istari: Gandalf e Saruman

No Appendix B de *The Lord of the Rings*, é contado que os Istari, ou magos, são enviados dos Valar para combater o domínio de Sauron em *Middle-earth*. Eles eram Maiar, divindades de estatura um pouco menor que os Valar, mas tiveram de assumir a

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

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

Os dois magos mais importantes são chamados pelos elfos de Curunír, “the Man of Skill”⁸⁷ (TOLKIEN, 1966c, p. 403), e Mithrandir, “the Grey Pilgrim”⁸⁸ (TOLKIEN, 1966c, p. 403), ou, entre os homens, de Saruman e Gandalf. São os mais altos membros da ordem e também os mais poderosos. Contudo, suas trajetórias em *Middle-earth* seguem caminhos bem diversos.

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

Apesar do enorme exército que Saruman conseguiu reunir, ele é, por fim, derrotado, sendo destituído da ordem dos Istari e permanecendo algum tempo preso na torre de Orthanc, sob a vigia dos *ents*. Posteriormente, é lhe concedido o direito de deixar a torre e ele arma a sua mais mesquinha vingança contra *Shire*. Porém, já bastante diminuído em poder, o domínio de Saruman sobre a terra dos hobbits é rapidamente suprimido, com a ajuda de Frodo, Sam, Merry e Pippin.

A partir do momento em que o mago branco se corrompe por desejar o Anel, é iniciada uma trajetória de decadência, tanto em um nível moral, quanto em nível de poder. Ironicamente, o desejo de expandir o seu ser e dominar, ou destruir, os outros,

⁸⁷ “o Homem Habilidade” (TOLKIEN, 2002b, p. 1149).

⁸⁸ “o Peregrino Cinzento” (TOLKIEN, 2002b, p. 1149).

leva-o por um caminho inverso, no qual ele é primeiro destituído de seus poderes como mago e, depois, até perde a sua forma humana e capacidade de agir no mundo, sendo assassinado por seu servo Gríma.

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

Para assombro dos circunstantes, ao redor do corpo de Saruman formou-se uma névoa cinzenta que, subindo lentamente a uma grande altura qual a fumaça de uma fogueira, pairou sobre a Colina como um vulto pálido e amortalhado. Por um momento vacilou, olhando para o Oeste; mas do oeste veio um vento frio, e o vulto se curvou, e com um suspiro dissolveu-se em *nada*. (TOLKIEN, 2002b, p. 1080 – grifo nosso)

Pode-se dizer que Gandalf segue uma trajetória inversa. Embora tenha chegado a *Middle-earth* como o segundo dos Istari mais poderosos, ao longo de *The Lord of the Rings*, a sua posição é modificada. Com a queda de Saruman, o Branco, Gandalf ascende, alterando a sua posição na hierarquia da Ordem dos Magos e modificando a sua cor, de cinza para branco.

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

A essência da bondade de Gandalf é revelada pela sua capacidade de doação, é a consciência de que o seu ser não está completo sem o outro. De fato, Gandalf não usurpa o poder de Saruman, mas, de alguma forma, funde-se com ele, transformando-se no Saruman como ele deveria ser: “‘Yes, I am white now,’ said Gandalf. ‘Indeed I *am*

Saruman, one might almost say, Saruman as he should have been”⁸⁹ (TOLKIEN, 1966b, p. 102)

Aragorn

Aragorn é uma personagem que, ao longo da narrativa, recebe vários nomes. Entre eles, pode-se citar: *Strider*⁹⁰, Elessar, Aragorn e Envinyatar, que significa o Renovador. Essa multiplicidade de nomes dá uma idéia da dificuldade de definir com clareza sua personalidade.

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

Na casa de Elrond, Strider é reconhecido como Aragorn, filho de Arathorn e legítimo herdeiro do trono de Gondor. Porém, esse papel de herdeiro só é assumido, de fato, quando Aragorn decide partir para os *Paths of the Dead*, onde ele já atua como o rei que retorna em socorro de sua terra.

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

Aragorn, no entanto, é o destinado ao trono de Gondor. Ele é, ao mesmo tempo, o rei guerreiro e o rei que cura, é a esperança de derrota sobre o inimigo e de renovação

⁸⁹ “– Sim, sou branco agora – disse Gandalf. – Na verdade, eu *sou* Saruman, quase poderíamos dizer. Saruman como ele deveria ter sido.” (TOLKIEN, 2002b, p.517).

⁹⁰ Passolargo.

sobre a terra. Uma vez que seu destino já está determinado, só lhe resta trilhá-lo, e cumprir seu ritual de ascensão ao trono.

Sauron

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

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

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

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

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

4.2.3 Às margens da Guerra: Tom Bombadil e os Ents

Além de elfos, homens, anões, hobbits e orcs, outros povos e raças habitam *Middle-earth* e desempenham um papel de maior ou menor importância no relato da Guerra do Anel, como os *beornings*, que são apenas brevemente mencionados durante o romance; os *ents*, em especial *Treebeard*⁹¹, e a misteriosa figura de Tom Bombadil. Algumas características colocam esse grupo de personagens às margens da Guerra, tais como a ausência de um representante junto aos outros povos livres em momentos decisivos como o do Conselho de Elrond ou na Comitativa do Anel, e a sua atuação em territórios muito restritos. A sua atividade restrita, porém, não as coloca como completamente alheias aos eventos externos, mas, em contrapartida, a consciência do crescimento da Sombra não conduz necessariamente a uma ação direta contra ela. Pode-se dizer ainda que essas personagens agem antes de acordo com seu próprio interesse:

‘There is quite a lot going on,’ said Merry: ‘and even if we tried to be quick, it would take a long time to tell. But you told us not to be hasty. Ought we to tell you anything so soon? Would you think it rude, if we asked what you are going to do with us, and which side you are on? And did you know Gandalf?’

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

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

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

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

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

⁹¹ Barbárvore.

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

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

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

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

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

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

As árvores em *The Lord of the Rings* são o melhor exemplo desse processo, visto que é possível contemplá-las em diferentes graus de humanização, ou com distintos

níveis de consciência do mundo exterior, desde árvores completamente adormecidas (árvores comuns) até árvores que podem falar, sentir ou agir como o *Old Man Willow*⁹². *Treebeard* relata um estranho fenômeno em que alguns ents ficam como que dormentes, tornando-se cada vez mais parecidos com árvores e, em contrapartida, algumas árvores despertam, passando a reagir ao ambiente, o que acentua ainda mais a identificação entre ents e árvores. Apesar de tais aproximações, porém, a distinção entre esses dois tipos de criaturas ainda existe.

David Day (2004, p.70) aponta algumas origens para os ents. Etimologicamente, seu nome deriva do anglo-saxão *enta*, significando gigante. Sua linguagem lenta, em que cada nome demora muito tempo para ser dito, pois deve contar toda a história do objeto designado, seria uma sátira aos filólogos de Oxford – dentre os quais o próprio Tolkien se incluía – e sua tendência a discutir longamente um assunto sem, contudo, chegar a uma solução. Haveria ainda uma intertextualidade com o *Hamlet* de Shakespeare⁹³. Entretanto, citar as possíveis origens dos ents – especialmente aquelas externas à mitologia tolkieniana – não é suficiente para transmitir a profundidade e o significado mítico dessas personagens.

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

‘Will you really break the doors of Isengard?’ asked Merry.
 ‘Ho, hm, well, we could, you know! You do not know, perhaps, how strong we are. Maybe you have heard of Trolls? They are mighty strong. But Trolls are only counterfeits, made by the Enemy in the Great Darkness, in mockery of Ents, as Orcs were of Elves. We are stronger than Trolls. We are made of the bones of the earth. We can

⁹² Velho Salgueiro Homem.

⁹³ Segundo David Day (2004), enquanto o rei escocês se preparava para uma batalha, entra um mensageiro que diz ter tido a impressão de que a floresta começava a se mover. A ilusão, porém, fora causada apenas pelo movimento das tropas entre as árvores. A marcha dos ents teria sido criada como uma forma de tornar mais literal e efetiva essa marcha das árvores.

split stone like the roots of trees, only quicker, far quicker, if our minds are roused! If we are not hewn down, or destroyed by fire or blast of sorcery, we could split Isengard into splinters and crack its walls into rubble.’ (TOLKIEN, 1966b, p. 91)

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

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

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

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

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

apresentado como uma possível continuação para *The Hobbit*, sendo, porém, rejeitado pelos editores e só publicado em 1962.

Muitos dos elementos que aparecem associados a Tom Bombadil em *The Lord of the Rings* já estavam na primeira versão do poema, como as personagens *Goldberry*⁹⁴ e o *Old Man Willow* e, segundo Carpenter, Tolkien pretendia que Tom representasse “the spirit of the (vanishing) Oxford and Berkshire countryside”⁹⁵ (CARPENTER, 2002, p. 217).

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

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

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

‘Eh, what?’ said Tom sitting up, and his eyes glinting in the gloom. ‘Don’t you know my name yet? That’s the only answer. Tell me, who are you, alone, yourself and nameless? But you are young and I am old. Eldest, that’s what I am. Mark my words, my friends: Tom was here before the river and the trees; Tom remembers the first raindrop and the first acorn. He made paths before the Big People, and saw the little People arriving. He was here before the Kings and the graves and the Barrow-wights. When the Elves passed westward, Tom was here already, before the seas were bent. He knew the dark under the stars when it was fearless before the Dark Lord came from Outside.’ (TOLKIEN, 1966a, p. 148-149)

– Quem é o Senhor? – perguntou ele [Frodo].

– O quê? – disse Tom, ajeitando-se na poltrona, os olhos brilhando na escuridão. – Ainda não sabe meu nome? Esta é a única resposta. Diga-me, quem é você, sozinho e sem nome? Mas você é

⁹⁴ *Goldberry* (Fruta D’Ouro) é descrita como tendo uma aparência élfica, porém não demonstra ter qualquer contato ou ligação com os elfos. O epíteto da consorte de Tom Bombadil é “filha do rio”, o que sugere a sua ligação com a natureza e, mais especificamente, com o elemento água.

⁹⁵ “o espírito da área rural de Oxford e Berkshire (que está desaparecendo)”.

jovem e eu sou velho. Mais ancião, é o que sou. Vejam bem, meus amigos: Tom Bombadil já estava aqui antes do rio e das árvores; Tom se lembra da primeira gota de chuva e do primeiro broto de árvore. Fez trilhas antes das pessoas grandes, e viu o povo pequeno chegando. Já estava aqui antes dos Reis e dos túmulos e das Criaturas Tumulares. Quando os elfos passaram para o oeste, Tom já estava, antes de os mares serem curvados. Conheceu o escuro sob as estrelas quando não havia medo – antes de o Senhor do Escuro chegar de Fora. (TOLKIEN, 2002b, p.135-136)

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

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

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

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

4.2.4 Os três heróis de “The Lord of the Rings”

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

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

Aragorn é semelhante ao herói da lenda, dos contos populares e das novelas de cavalaria. A ele estão ligados símbolos de nobreza e coragem que o qualificarão tanto como um rei guerreiro, quanto como o rei que cura e traz esperanças de renovação à terra devastada. Considerando que a personagem é tida como ser superior em grau ao meio e aos outros homens, somado a sua predestinação ao trono de Gondor, a sua derrota seria algo improvável. Pode-se dizer que a trajetória de Aragorn, semelhante à de Galaaz em *A demanda do Santo Graal* (cf. TODOROV, 1970, p.178), é marcada por uma sequência de provas rituais, nas quais ele não pode falhar, ou seja, não existe a possibilidade de sucesso ou fracasso em sua trajetória, apenas de sucesso. Apesar disso, o seu destino e o de toda a *Middle-earth* dependem do êxito de Frodo em sua demanda.

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

Dessa forma, Tolkien coloca, no centro de sua obra, três personagens de grandezas diferentes com uma estreita relação de interdependência, em que o mais frágil se torna o responsável pelo sucesso ou fracasso dos outros. Além disso, deve-se destacar que cada uma dessas personagens segue uma trajetória paralela, cujo principal elemento é uma “morte ritual”, experimentada de diferentes formas pelos três heróis. Assim,

Gandalf morre e é mandado de volta à *Middle-earth* após a luta com o Balrog; Frodo quase morre e fica muito tempo inconsciente após ser atacado por *Shelob*; e Aragorn tem uma experiência de morte e retorno à vida simbolizada pela travessia dos *Paths of the Dead*.

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

A relação de dependência entre Aragorn e Frodo cria uma situação complexa para o desenvolvimento da narrativa. Se, por um lado, a revelação do destino e o estatuto de personagem elevada inevitavelmente conduzem Aragorn ao sucesso, por outro, a relativa fraqueza física e o árduo dilema moral, imposto pela posse do Anel, fazem de Frodo uma personagem condenada ao fracasso. Tolkien, porém, consegue construir sua narrativa de modo que não descaracterize a natureza de nenhum personagem, ou seja, a vitória do futuro rei de Gondor é assegurada pelo destino, e a derrota de Frodo é concretizada quando ele decide tomar o Anel para si, o que resulta em sua mutilação.

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

Ao final de *The Lord of the Rings*, Frodo também não é reconhecido como herói por seu povo, apesar de ter sido o principal agente responsável pela destruição do Um, já que foi ele quem o levou até *Mount Doom*⁹⁶. O reconhecimento é dado por completo ao rei de Gondor.

Como se pode notar, as personagens de Aragorn e Frodo seguem coerentemente os modelos propostos por Frye, sendo que o primeiro consagra-se como o típico herói

⁹⁶ Montanha da Perdição.

dos contos de fadas, recebendo o reconhecimento e o reino, além de poder realizar seu casamento; já o segundo tem um final típico de um herói da modernidade (cf. KOTHE, 2000, p. 61), marcado por uma negatividade, que o condenaria ao esquecimento não fossem os esforços de Sam para manter sua memória viva e registrada no *Red Book*.

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

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

5. Espaços, Arte, Técnica e Memória

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

Entre o *Shire* e Mordor, as personagens passam por diversas ruínas, sendo a mais notável delas a fortaleza destruída localizada em *Weathertop*⁹⁷, além e lugares que funcionam como uma espécie de memorial natural, como *Barrow-Downs* e *Dead Marshes*, onde a guerra parece não ter sido superada e, seja através das criaturas tumulares ou de rostos sob as águas, o sentimento da morte se faz sempre presente.

Mas é nos lugares habitados que se pode observar melhor a tensão gerada pela passagem do tempo. Assim, por exemplo, os principais espaços ocupados pelos elfos em *The Lord of the Rings* – notadamente *Lothlórien* e *Rivendell*, onde os anéis élficos estavam albergados – passam a sensação de que não sentem a passagem do tempo, ou que esta passagem ocorreria mais lentamente.

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

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

⁹⁷ Topo do Vento.

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

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

Temos aqui as sensações de Frodo ao entrar na floresta de Lórien, podendo-se notar os efeitos da arte élfica em sua plenitude: eles conservam o mundo natural em seu estado mais belo, impedindo que os efeitos do tempo sejam sentidos sobre as outras coisas. Os seus anseios pela beleza são materializados no mundo primário, não havendo um apelo para a abstração ou para a memória. Lá é possível alcançar o passado com os dedos.

É importante ressaltar ainda que na descrição de Lórien entra um aspecto que a coloca numa relação de oposição a Mordor. Essa contraposição é dada na última frase da descrição, que faz referência direta aos versos da tradição dos anéis. Enquanto a terra do Senhor do escuro é referida como “In the Land of Mordor where the Shadows lie.”⁹⁸ (TOLKIEN, 1966a, p. 65), aqui, ao contrário, temos: “[...] but on the land of Lórien no shadow lay”, cuja tradução mais certa seria “mas na terra de Lórien nenhuma sombra se deita”.

⁹⁸ “Na Terra de Mordor onde as sombras se deitam.” (TOLKIEN, 2002b, p. 52).

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

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

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

verdes, corriam e se encrespavam em seus joelhos. (TOLKIEN, 2002b, p.535)

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

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

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

Pippin observava num espanto crescente a grande cidade de pedra, mais vasta e esplêndida do que qualquer coisa que jamais sonhara, maior e mais forte que Isengard, e muito mais bonita. Apesar disso, na verdade, a cidade estava se deteriorando ano após ano, já sem metade dos homens que poderiam morar confortavelmente ali. Em cada rua passavam por alguma grande casa ou pátio, em cujas portas e portões em arco estavam esculpidas muitas letras belas de formatos estranhos e antigos: nomes que Pippin supôs serem de grandes homens e famílias que outrora moraram lá; mas agora estavam em silêncio, sem ruídos de passos em suas amplas calçadas, ou de vozes nos salões, nem qualquer rosto olhando das portas ou janelas vazias. (TOLKIEN, 2002b, p. 794)

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

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

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

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

As manifestações artísticas em *Middle-earth* ocorrem de três maneiras: através da música (especialmente as canções), da literatura e das artes plásticas. Em um contexto predominantemente oral, as canções e a literatura acabam se fundindo em uma

única forma de arte, assumindo, também, funções semelhantes de objeto estético, monumento e valor histórico, já que, muitas vezes essas canções são baseadas em eventos de períodos antigos.

Ainda poderíamos apontar, em *The Lord of the Rings*, outras várias atividades que poderíamos identificar como arte, mas que, tomando-se a terminologia utilizada por J. R. R. Tolkien em *On Fairy-stories*, haveriam de ser designadas como “técnicas”, pois agem diretamente no Mundo Primário, não participando de nenhuma forma de processo de subcriação.

Uma analogia interessante pode ser construída em relação às artes plásticas. Durante sua longa viagem para o sul, a comitiva se depara com vários exemplos de representações de reis ou heróis dos dias antigos, como os Argonath, a estampa de Eorl no salão do rei Théoden ou as estátuas que enfeitam a sala do trono de Gondor. Essas obras podem transmitir reverência, respeito, poder ou mesmo terror, mas são essencialmente representações de outra coisa, não guardando nenhuma relação entre o material trabalhado e o objeto retratado, isto é, a pedra, esculpida e trabalhada para representar um rei, não tem qualquer vínculo com o rei, mantendo sua natureza e suas propriedades, tais como cor, textura, consistência, etc.

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

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

Se à primeira vista o Anel não parece adequar-se a qualquer conceito de arte, basta considerar as outras possibilidades. O artefato mágico poderia ser uma arma ou uma armadura, ou qualquer objeto ligado às artes da guerra, por exemplo. Todavia, esse objeto é uma joia, o trabalho de um ourives que manipula um material precioso em busca de uma forma perfeita, do belo. A forma circular moldada em ouro puro, sem qualquer tipo de pedra ou ornamento, aponta sutilmente para a função dessa joia. A sua

superfície lisa parece indicar uma certa generalidade, ou antes conferir-lhe um caráter de “anel ideal”, pois a ausência de um sinal distintivo imprime um nível de simplicidade que o identifica com todos os outros anéis de poder. Assim, o Anel de Sauron é o anel dos anéis por manter a característica principal que define todos os anéis, a saber, a forma circular. No entanto, é exatamente a ausência de elementos individualizantes que o torna único e perfeito. Seu caráter estético é, portanto, significativo, pois o torna de certa forma superior aos demais anéis.

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

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

A despeito da importância do Anel, a obra de arte mais relevante em *The Lord of the Rings* é o diário de Bilbo, que depois foi completado por Frodo e Sam. Todas as histórias narradas irão, de alguma forma, compor o livro do velho hobbit, que, por sua vez, dará origem à fonte a partir da qual o romance será supostamente traduzido. Esse caminho tortuoso através das diferentes versões do texto apenas ressaltam o seu valor, indicando que o conhecimento sobre o seu processo de concepção é significativo e

concorda, em certo sentido, com a afirmação de Tolkien de que a obra “[...] não é ‘sobre’ alguma coisa além de si mesma.” (TOLKIEN, 2006a, p. 211).

Apenas por meio dessa história do livro é possível descobrir a sua verdadeira autoria, a multiplicidade de vozes que o compõe, o tempo que demorou para ser composto, o caráter subjetivo dos relatos e o valor que foi posteriormente atribuído a esse texto. Assim, a experiência transforma-se em narrativa, e o diário de Bilbo, em um grande compêndio da sabedoria dos hobbits. O termo “sabedoria” é retomado aqui no sentido proposto por Walter Benjamin. O *Red Book* não é um volume repleto de informações sistematizadas, mas sim de impressões, o que não o impede de percorrer temas de caráter filosófico ou estético, por exemplo.

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

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

A comparação da arte com a técnica, quando tomadas em sua relação com o tempo, a memória e a mortalidade, torna evidente a insuficiência da técnica em preservar das mudanças quer o objeto quer sua memória, já que, se os artifícios utilizados para mantê-lo falharem, também não haverá nada que o salve do esquecimento. Diante da impossibilidade de ultrapassar os limites impostos pela

natureza, a arte – sobretudo a literatura, que não está sujeita às leis físicas do Mundo Primário, como o teatro – tem a possibilidade de criar para si um novo espaço e um novo tempo, onde o passageiro poderá se tornar permanente; o finito, infinito. Ela não nega o universo natural, nem tenta modificá-lo, mas se constrói a partir dele, inventando novas regras para si própria e transcendendo suas origens.

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

Conclusão

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

A questão da morte, porém, está presente em ambos os universos. Para os povos do norte, ela se apresenta como o fim inexorável, identificando-se com o caos, que, cedo ou tarde, irá engolir homens e deuses. Frente a isso, só resta ao herói o desejo de que a glória de seus feitos seja conservada, o que é alcançado através da arte, especialmente da literatura. Assim, os feitos de Beowulf sobrevivem até os dias de hoje; é por meio de versos que o rei Théoden espera ser lembrado; e é graças ao *Red Book* que travamos contato com todo o universo de *Middle-earth*.

Já no mundo dos contos de fadas, a fórmula “felizes para sempre” sugere uma possibilidade de superar todas as dificuldades e alcançar, ao fim, um estado de alegria plena e permanente. Porém, essa expectativa já ultrapassa as regras do Mundo Primário e só pode ser realizada em um outro plano, em um Mundo Secundário “subcriado” pela habilidade humana, ou na esfera divina.

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

Por fim, é uma tentativa de compreensão e preservação do mundo tal como o experimentamos, em todas as suas contradições e mistérios; de fazer com que nossa

mente se adapte a ele ou que ele, de alguma forma, caiba em nossa mente, por meio da narrativa que recupera as experiências vividas, transformando-as em sabedoria e recriando uma nova memória artística e reflexiva de nosso mundo e de nós mesmos.

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

The Lord of the Rings é o retrato do fim de uma Era, de um mundo que espera seu tempo de renovação; e fala para um mundo envelhecido, que vê a crise de seus valores espirituais. Ele é uma constatação do fato, mas que não se deixa escravizar por ele.

Em um momento no qual vários autores se voltavam ao mito, dando-lhes novas roupagens e atualizando-os para um contexto e cenário modernos. Tolkien, ao contrário, lança um olhar nas profundezas do tempo e da imaginação humana em busca das próprias raízes do material mítico. Assim, ele consegue forjar com sucesso toda uma nova mitologia, que atende às expectativas do leitor contemporâneo, consagrando o romance de fantasia como gênero literário.

Referências bibliográficas

- ALEXANDRE, Sílvio. Seres do Universo de Tolkien. In: LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O senhor dos anéis & Tolkien: O poder mágico da palavra**. São Paulo: Arte e Ciência Editora; Devir Livraria, 2004. p. 171-212.
- ANÔNIMO. **Beowulf**. Tradução de Ary Gonzalez Galvão. São Paulo: Hucitec, 1992.
- ANÔNIMO. **Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, Sir Orfeu**. Tradução de J. R. R. Tolkien. New York: Ballantine Books, 1980.
- APPLEYARD, Brian. **What Took Them so Long**. Disponível em: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article1613657.ece Acesso em: 23 jun. 2010.
- ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ARMITT, Lucie. **Fantasy Fiction: An Introduction**. New York: Continuum, 2005.
- AUDEN, W. H.. **The Hero is a Hobbit**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1954/10/31/books/tolkien-fellowship.html> Acesso em: 26 dez 2007a.
- _____. **At the End of the Quest, Victory**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html> . Acesso em: 27 dez. 2007b.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril, 1975. (Os Pensadores, 48).
- BRADLEY, Marion Zimmer. Men, Halflings, and Hero Worship. In: ZIMBARDO, Rose A.; ISAACS, Neil D. (Ed.). **Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism**. New York: Houghton Mifflin Company, 2004. p. 68-75.
- BROOKE-ROSE, Christine. **A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, specially of the Fantastic**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien: A Biography**. London: HarperCollinsPublishers, 2002.
- CARTER, Lin. **O senhor do Senhor dos Anéis: o mundo de Tolkien**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CIENCIA, Ana Cláudia Bertini. **Da Camelot Arturiana à Terra-média: representações da mulher em *Le Morte Darthur* e *The Lord of the Rings***. 2008.

Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – IBILCE, Universidade Estadual Paulista. Disponível em:
http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/brp/33004153015P2/2008/ciencia_ac_b_me_sjrp.pdf Acesso em: 03 dez. 2010.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria**. Disponível em:
<http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/bioli10.txt> Acesso em: 29 jun. 2010.

DAY, David. **O Mundo de Tolkien: Fontes Mitológicas de “O Senhor dos Anéis”**. Tradução: Melissa Kassner. São Paulo: Arxjovem, 2004.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. O ladrão-mestre. In: _____. *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994. p. 142-151.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KLAUTAU, Diego Genú. **O Bem e o Mal na Terra-média – A filosofia de Santo Agostinho em O Senhor dos Anéis de J. R. R. Tolkien como crítica à modernidade**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em:
http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5927 Acesso em: 18 set. 2008.

KOTHE, Flávio. **O Herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

LEWIS, C. S. **A experiência de ler**. Tradução e notas de Carlos Grifo Babo. Porto: Porto Editora, 2003.

LOBDELL, Jared. **The Rise of Tolkienian Fantasy**. Chicago: Open Court, 2005.

LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O narrar ritualístico (The Lord of the Rings de J. R. R. Tolkien)**. 1997. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O senhor dos anéis & Tolkien: O poder mágico da palavra**. São Paulo: Arte e Ciência Editora; Devir Livraria, 2004.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Unesp, 1999.

MARKOVA, Olga. When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien. Tradução de M. T. Hooker. **Tolkien Studies**. West Virgínia (Virginia University Press), v.1, p. 163-170, 2004. Cópia do artigo está disponível em:
 <http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/>. Acesso em 8 out 2007.

- MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MORTIMER, Patchen. Tolkien and Modernism. **Tolkien Studies**. West Virgínia (Virginia University Press), v.2, p. 113-125, 2005. Cópia do artigo está disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/tns/> . Acesso em 8 out 2007.
- PINHEIRO, Renata Kabke. **Éowyn, A Senhora de Rohan**: uma análise linguístico-discursiva da personagem de Tolkien em O Senhor dos Anéis. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Católica de Pelotas. Disponível em: http://biblioteca.ucpel.tche.br/tesedsimplicado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=106 Acesso em: 18 set. 2008.
- POLACHINI, Lúcia Lima. **O senhor dos anéis**: estrutura e significado. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) – IBILCE, Universidade Estadual Paulista.
- PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- RATELIFF, John D. “A Kind of Elvish Craft”: Tolkien as Literary Craftsman. **Tolkien Studies**. West Virgínia (Virginia University Press), v.6, p. 1-26, 2010. Cópia do artigo está disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/tolkien_studies/v006/6.rateliff.pdf>. Acesso em 10 jun 2010.
- SCHILLER, Friederich. **Über naive und sentimentalische Dichtung**. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+naive+und+sentimentalische+Dichtung> Acesso em: 29 jun. 2010.
- SHIPPEY, Tom. **J. R. R. Tolkien: Author of the Century**. London: Harper Collins, 2001.
- _____. **The Road to Middle-Earth: How J. J. R. Tolkien Created a New Mythology**. New York: Houghton Mifflin, 2003.
- SUÁREZ, Luz P. **Homero y Tolkien**: resonancias homéricas en “The Lord of the Rings”. Buenos Aires: Edulp, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- TOLKIEN, J. R. R. **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Org. por Humphrey Carpenter. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2006a.
- _____. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.
- _____. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.
- _____. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

_____. **The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring.** New York: Ballantine Books, 1966a.

_____. **The Lord of the Rings: The Two Towers.** New York: Ballantine Books, 1966b.

_____. **The Lord of the Rings: The Return of the King.** New York: Ballantine Books, 1966c.

_____. Tree and Leaf. In: TOLKIEN, J. R. R. **The Tolkien Reader.** New York: Ballantine Books, 1966d.

_____. Introduction. In: ANÔNIMO. **Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, Sir Orfeu.** Tradução de J. R. R. Tolkien. New York: Ballantine Books, 1980.

_____. **The Hobbit.** New York: Ballantine Books, 1982.

_____. **The Silmarillion.** New York: Ballantine Books, 2002c.

_____. **The Monsters and the Critics and other essays.** London: Harper Collins, 2006c.

WILSON, Edmund. **Oo, Those awful orcs!** Disponível em: http://jrrvf.ifrance.com/sda/critiques/the_nation.html. Acesso em: 19 fev. 2008.

ZIMBARDO, Rose A. Moral Vision in *The Lord of the Rings*. In: ZIMBARDO, Rose A.; ISAACS, Neil D. (Ed.). **Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism.** New York: Houghton Mifflin Company, 2004. p. 68-75.

Apêndice - Traduções

Para que o leitor possa apreciar parte da polêmica criada em torno da obra de J. R. R. Tolkien, seguem, abaixo, as resenhas de W. H. Auden sobre *A Sociedade do Anel* e *O Retorno do Rei*, a de Edmund Wilson sobre *O Senhor dos Anéis*, as três publicadas em datas próximas aos lançamentos dos livros; e a resenha de Brian Appleyard, escrita na ocasião da publicação de *Os Filhos de Húrin*, juntamente com suas respectivas traduções de minha autoria.

The Hero Is a Hobbit By W. H. Auden

October 31, 1954

Seventeen years ago there appeared, without any fanfare, a book called "The Hobbit" which, in my opinion, is one of the best children's stories of this century. In "The Fellowship of the Ring," which is the first volume of a trilogy, J. R. R. Tolkien continues the imaginative history of the imaginary world to which he introduced us in his earlier book but in a manner suited to adults, to those, that is, between the ages of 12 and 70. For anyone who likes the genre to which it belongs, the Heroic Quest, I cannot imagine a more wonderful Christmas present. All Quests are concerned with some numinous Object, the Waters of Life, the Grail, buried treasure etc.; normally this is a good Object which it is the Hero's task to find or to rescue from the Enemy, but the Ring of Mr. Tolkien's story was made by the Enemy and is so dangerous that even the good cannot use it without being corrupted.

The Enemy believed that it had been lost forever, but he has just discovered that it has come providentially into the hands of the Hero and is devoting all his demonic powers to its recovery, which would give him the lordship of the world. The only way to make sure of his defeat is to destroy the Ring, but this can only be done in one way and in one place which lies in the heart of the country; the task of the Hero, therefore, is to get the Ring to the place of its unmaking without getting caught.

The hero, Frodo Baggins, belongs to a race of beings called hobbits, who may be only three feet high; have hairy feet and prefer to live in underground houses, but in their thinking and sensibility resemble very closely those arcadian rustics who inhabit so many British detective stories. I think some readers may find the opening chapter a little shy-making, but they must not let themselves be put off, for, once the story gets moving, this initial archness disappears.

For over a thousand years the hobbits have been living a peaceful existence in a fertile district called the Shire, incurious about the world outside. Actually, the latter is rather sinister; towns have fallen to ruins, roads into disrepair, fertile fields have returned to wilderness, wild beasts and evil beings on the prowl, and travel is difficult and dangerous. In addition to the Hobbits, there are Elves who are wise and good, Dwarves who are skillful and good on the whole, and Men, some warriors, some wizards, who are good or bad. The present incarnation of the Enemy is Sauron, Lord of Barad-Dur, the Dark Tower in the Land of Mordor. Assisting him are the Orcs, wolves and other horrid creatures and, of course, such men as his power attracts or overawes. Landscape, climate and atmosphere are northern, reminiscent of the Icelandic sagas.

The first thing that one asks is that the adventure should be various and exciting; in this respect Mr. Tolkien's invention is unflagging, and, on the primitive level of wanting to know what happens next, "The Fellowship of the Ring" is at least as good as "The Thirty-Nine Steps." Of any imaginary world the reader demands that it seem real, and the standard of realism demanded today is much stricter than in the time, say, of Malory. Mr. Tolkien is fortunate in possessing an amazing gift for naming and a wonderfully exact eye for description; by the time one has finished his book one knows the histories of Hobbits, Elves, Dwarves and the landscape they inhabit as well as one knows one's own childhood.

Lastly, if one is to take a tale of this kind seriously, one must feel that, however superficially unlike the world we live in its characters and events may be, it nevertheless holds up the mirror to the only nature we know, our own; in this, too, Mr. Tolkien has succeeded superbly, and what happened in the year of the Shire 1418 in the Third Age of Middle Earth is not only fascinating in A. D. 1954 but also a warning and an inspiration. No fiction I have read in the last five years has given me more joy than "The Fellowship of the Ring."

Mr. Auden's most recent poetical work is "Nones."

O herói é um Hobbit por W. H. Auden

31 de outubro de 1954

Dezessete anos atrás apareceu, com pouco alvoroço, um livro chamado *O Hobbit*, que, na minha opinião, é uma das melhores histórias para crianças desse século. Em “A Sociedade do Anel”, que é o primeiro volume da trilogia, J. R. R. Tolkien, continua a imaginativa história do mundo imaginário, que ele nos apresentou em seu livro mais antigo, mas em um modo adaptado aos adultos, para aqueles, a saber, entre as idades de 12 e 70 anos. Para qualquer um que goste do gênero ao qual ele pertence, a Busca Heróica, eu não posso imaginar um presente de Natal mais maravilhoso. Todas as buscas são relacionadas a algum objeto mágico, as Águas da Vida, o Graal, um tesouro enterrado, etc; normalmente é um Objeto bom, e é tarefa do herói encontrá-lo ou resgatá-lo do Inimigo, mas o Anel da história do Sr. Tolkien foi feito pelo Inimigo e é tão perigoso que até mesmo os bons não podem usá-lo sem que sejam corrompidos.

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

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

Por mais de mil anos, os hobbits tiveram uma existência pacífica em um distrito fértil chamado o Condado, indiferentes ao mundo exterior. Realmente, esse último é

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

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

Finalmente, se formos levar a sério um conto desse tipo, temos que ter em mente que, não importa quão diferente o mundo em que vivemos seja, superficialmente, no que se refere a suas personagens e eventos, ele, não obstante, segura um espelho para a única natureza que conhecemos, a nossa própria; nisso, também, o Sr. Tolkien teve um magnífico sucesso, e o que aconteceu no ano do Condado de 1418, na Terceira Era da Terra-média, não é apenas fascinante em 1945, mas também um aviso e uma inspiração. Nenhuma ficção que eu tenha lido nos últimos cinco anos me deu maior alegria que “A Sociedade do Anel”.

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

At the End of the Quest, Victory By W. H. Auden

January 22, 1956

In "The Return of the King," Frodo Baggins fulfills his Quest, the realm of Sauron is ended forever, the Third Age is over and J. R. R. Tolkien's trilogy "The Lord of the Rings" complete. I rarely remember a book about which I have had such violent arguments. 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. A few of these may have been put off by the first forty pages of the first chapter of the first volume in which the daily life of the hobbits is described; this is light comedy and light comedy is not Mr. Tolkien's forte. In most cases, however, the objection must go far deeper. I can only suppose that some people object to Heroic Quests and Imaginary Worlds on principle; such, they feel, cannot be anything but light "escapist" reading. That a man like Mr. Tolkien, the English philologist who teaches at Oxford, should lavish such incredible pains upon a genre which is, for them, trifling by definition, is, therefore, very shocking.

The difficulty in presenting a complete picture of reality lies in the gulf between 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. Life, as I experience it in my own person, is primarily a continuous succession of choices between alternatives, made for a short-term or long-term purpose; the actions I take, that is to say, are less significant to me than the conflicts of motives, temptations, doubts in which they originate. Further, my subjective experience of time is not of a cyclical motion outside myself but of an irreversible history of unique moments which are made by my decisions.

For objectifying this experience, the natural image is that of a journey with a purpose, beset by dangerous hazards and obstacles, some merely difficult, others actively hostile. But when I observe my fellow-men, such an image seems false. 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.

I cannot observe them making choices, only the actions they take and, if I know someone well, I can usually predict correctly how he will act in a given situation. I

observe, all too often, men in conflict with each other, wars and hatreds, but seldom, if ever, a clear-cut issue between Good on the one side and Evil on the other, though I also observe that both sides usually describe it as such. 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.

Both extremes, of course, falsify life. There are medieval Quests which deserve the criticism made by Erich Auerbach in his book "Mimesis":

"The world of knightly proving is a world of adventure. It not only contains a practically uninterrupted series of adventures; more specifically, it contains nothing but the requisites of adventure... Except feats of arms and love, nothing occurs in the courtly world-and even these two are of a special sort: they are not occurrences or emotions which can be absent for a time; they are permanently connected with the person of the perfect knight, they are part of his definition, so that he cannot for one moment be without adventure in arms nor for one moment without amorous entanglement... His exploits are feats of arms, not 'war,' for they are feats accomplished at random which do not fit into any politically purposive pattern."

And there are contemporary "thrillers" in which the identification of hero and villain with contemporary politics is depressingly obvious. On the other hand, there are naturalistic novels in which the characters are the mere puppets of Fate, or rather, of the author who, from some mysterious point of freedom, contemplates the workings of Fate.

If, as I believe, Mr. Tolkien has succeeded more completely than any previous writer in this genre in using the traditional properties of the Quest, the heroic journey, the Numinous Object, the conflict between Good and Evil while at the same time satisfying our sense of historical and social reality, it should be possible to show how he has succeeded. To begin with, no previous writer has, to my knowledge, created an imaginary world and a feigned history in such detail. By the time the reader has finished the trilogy, including the appendices to this last volume, he knows as much about Tolkien's Middle Earth, its landscape, its fauna and flora, its peoples, their languages, their history, their cultural habits, as, outside his special field, he knows about the actual world.

Mr. Tolkien's world may not be the same as our own: it includes, for example, elves, beings who know good and evil but have not fallen, and, though not physically

indestructible, do not suffer natural death. It is afflicted by Sauron, an incarnate of absolute evil, and creatures like Shelob, the monster spider, or the orcs who are corrupt past hope of redemption. But it is a world of intelligible law, not mere wish; the reader's sense of the credible is never violated.

Even the One Ring, the absolute physical and psychological weapon which must corrupt any who dares to use it, is a perfectly plausible hypothesis from which the political duty to destroy it which motivates Frodo's quest logically follows.

To present the conflict between Good and Evil as a war in which the good side is ultimately victorious is a ticklish business. Our historical experience tells us that physical power and, to a large extent, mental power are morally neutral and effectively real: wars are won by the stronger side, just or unjust. At the same time most of us believe that the essence of the Good is love and freedom so that Good cannot impose itself by force without ceasing to be good.

The battles in the Apocalypse and "Paradise Lost," for example, are hard to stomach because of the conjunction of two incompatible notions of Deity, of a God of Love who creates free beings who can reject his love and of a God of absolute Power whom none can withstand. Mr. Tolkien is not as great a writer as Milton, but in this matter he has succeeded where Milton failed. As readers of the preceding volumes will remember, the situation in the War of the Ring is as follows: Chance, or Providence, has put the Ring in the hands of the representatives of Good, Elrond, Gandalf, Aragorn. By using it they could destroy Sauron, the incarnation of evil, but at the cost of becoming his successor. If Sauron recovers the Ring, his victory will be immediate and complete, but even without it his power is greater than any his enemies can bring against him, so that, unless Frodo succeeds in destroying the Ring, Sauron must win.

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.

Further, his worship of power is accompanied, as it must be, by anger and a lust for cruelty: learning of Saruman's attempt to steal the Ring for himself, Sauron is so

preoccupied with wrath that for two crucial days he pays no attention to a report of spies on the stairs of Cirith Ungol, and when Pippin is foolish enough to look in the palantir of Orthanc, Sauron could have learned all about the Quest. His wish to capture Pippin and torture the truth from him makes him miss his precious opportunity.

The demands made on the writer's powers in an epic as long as "The Lord of the Rings" are enormous and increase as the tale proceeds-the battles have to get more spectacular, the situations more critical, the adventures more thrilling-but I can only say that Mr. Tolkien has proved equal to them. From the appendices readers will get tantalizing glimpses of the First and Second Ages. The legends of these are, I understand, already written and I hope that, as soon as the publishers have seen "The Lord of the Rings" into a paper-back edition, they will not keep Mr. Tolkien's growing army of fans waiting too long.

Mr. Auden is the author of "Nones" and "The Shield of Achilles" among other volumes of verse.

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

22 de Janeiro de 1956

Em "O Retorno do Rei", Frodo Bolseiro cumpre sua busca, o reino de Sauron é terminado para sempre, a Terceira Era está acabada e a trilogia de J. R. R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis*, completa. Eu dificilmente me lembro de um livro sobre o qual eu tivesse argumentos tão veementes. Ninguém parece ter uma opinião moderada: ou o consideram uma obra prima do gênero, como eu; ou não podem suportá-lo, e, entre os hostis há alguns, devo confessar, por cujas opiniões literárias eu tenho grande respeito. Uns poucos desses devem ter passado das primeiras quarenta páginas do primeiro capítulo do primeiro volume, no qual a vida diária dos hobbits é descrita; essas [páginas] são uma comédia leve e comédia leve não é o forte do Sr. Tolkien. Na maioria dos casos, porém, a objeção vai bem mais fundo. Eu só posso supor que algumas pessoas, por princípio, desaprovam as Buscas Heroicas e os Mundos Imaginários, que, elas sentem, não podem ser outra coisa além de uma leve leitura "escapista". Para elas é

muito chocante que um homem como o Sr. Tolkien, o filólogo de língua inglesa que leciona em Oxford, deva desperdiçar esforços tão incríveis em um gênero que, em sua opinião, é frívolo por definição.

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

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

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

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

"O mundo das provas de cavalaria é um mundo de aventura. Ele contém apenas uma série praticamente ininterrupta de aventuras; mais especificamente, não contém nada além dos requisitos da aventura... Com exceção de feitos de armas e de amor, nada acontece no mundo cortês - e até mesmo esses dois são de um tipo especial: eles não são eventos ou sentimentos que podem estar ausentes por um tempo; eles estão

permanentemente ligados com a figura do cavaleiro perfeito, são parte de sua definição, de modo que ele não pode, por um momento, ficar sem aventuras em armas, nem por um momento sem uma relação amorosa... Suas proezas são feitas de armas, não a "guerra", pois eles são feitos alcançados ao acaso, que não se encaixam em qualquer padrão intencionalmente político.”

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

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

O mundo do Sr. Tolkien pode não ser o mesmo que o nosso: ele inclui, por exemplo, elfos, seres que conhecem o bem e o mal, mas não decaíram, e, apesar de não serem fisicamente indestrutíveis, não sofrem morte natural. Ele é afligido por Sauron, uma encarnação do mal absoluto, e criaturas como Laracna, a aranha monstro, ou os orcs que são corrompidos além da esperança de redenção. Mas esse é um mundo de leis inteligíveis, não de mero desejo; o sentido de credibilidade do leitor não é nunca violado.

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

Apresentar o conflito entre o Bem e o Mal como uma guerra da qual o lado bom é definitivamente vitorioso é uma empreitada delicada. Nossa experiência histórica nos conta que o poder físico e, em larga medida, o poder mental são moralmente neutros e efetivamente reais: guerras são vencidas pelo lado mais forte, justa ou injustamente. Ao

mesmo tempo, a maior parte de nós acredita que a essência do bem é amor e liberdade, de modo que o Bem não pode se impor pela força sem deixar de ser bom.

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

Isto é, o Mal tem toda a vantagem, exceto uma: ele é inferior em imaginação. O Bem pode imaginar a possibilidade de se tornar mal – portanto a recusa de Gandalf e Aragorn a usar o Anel – mas o Mal, propositalmente escolhido, não pode mais imaginar algo além de si próprio. Sauron não pode imaginar qualquer motivo exceto a vontade de dominação e medo, de modo que, quando ele descobre que seus inimigos têm o Anel, o pensamento que eles podem tentar destruí-lo nunca entra pela sua cabeça, e seu olho é mantido voltado para Gondor e longe de Mordor e da Montanha da Perdição.

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

As exigências feitas sobre o poder do escritor em um épico tão longo quanto *O Senhor dos Anéis* são enormes e aumentam enquanto o conto se desenvolve – as batalhas precisam se tornar mais espetaculares, as situações mais críticas, as aventuras mais emocionantes – mas eu só posso dizer que o Sr. Tolkien se mostrou a altura delas. Nos apêndices, os leitores irão ter vislumbres aterrorizantes da Primeira e da Segunda

Eras. As lendas dessas eras, eu suponho, já estão escritas e eu espero que, tão logo os editores tenham visto *O Senhor dos Anéis* em edição de bolso, eles não manterão o crescente exército de fãs do Sr. Tolkien esperando por muito tempo.

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

Oo, Those Awful Orcs! By Edmund Wilson

April 14, 1956.

In 1937, Dr. J. R. R. Tolkien, an Oxford don, published a children's book called *The Hobbit*, which had an immense success. The Hobbits are a not quite human race who inhabit an imaginary country called the Shire and who combine the characteristics of certain English animals - they live in burrows like rabbits and badgers - with the traits of English country-dwellers, ranging from rustic to tweedy (the name seems a telescoping of rabbit and Hobbs.) They have Elves, Trolls and Dwarfs as neighbours, and they are associated with a magician called Gandalf and a slimy water-creature called Gollum. Dr. Tolkien became interested in his fairy-tale country and has gone on from this little story to elaborate a long romance, which has appeared, under the general title, *The Lord of the Rings*, in three volumes: *The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers* and *The Return of the King*. All volumes are accompanied with maps, and Dr. Tolkien, who is a philologist, professor at Merton College of English Language and Literature, has equipped the last volume with a scholarly apparatus of appendices, explaining the alphabets and grammars of the various tongues spoken by his characters, and giving full genealogies and tables of historical chronology. Dr. Tolkien has announced that this series - the hypertrophic sequel to *The Hobbit* - is intended for adults rather than children, and it has had a resounding reception at the hands of a number of critics who are certainly grown-up in years. Mr. Richard Hughes, for example, has written of it that nothing of the kind on such a scale has been attempted since *The Faerie Queen*, and that « for width of imagination it almost beggars parallel. »

« It's odd, you know, » says Miss Naomi Mitchison, « one takes it as seriously as Malory. » And Mr. C. S. Lewis, also of Oxford, is able to top them all: « If Ariosto, » he ringingly writes, « rivalled it in invention (in fact, he does not), he would still lack its heroic seriousness. » Nor has America been behind. In *The Saturday Review of Literature*, a Mr. Louis J. Halle, author of a book on *Civilization and Foreign Policy*, answers as follows a lady who - « lowering, » he says, « her pince-nez » - has inquired what he finds in Tolkien: « What, dear lady, does this invented world have to do with our own? You ask for its meaning - as you ask for the meaning of the *Odyssey*, of *Genesis*, of *Faust* - in a word? In a word, then, its meaning is 'heroism.' It makes our

own world, once more, heroic. What higher meaning than this is to be found in any literature? »

But if one goes from these eulogies to the book itself, one is likely to be let down, astonished, baffled. The reviewer has just read the whole thing aloud to his seven-year old daughter, who has been through *The Hobbit* countless times, beginning it again the moment she has finished, and whose interest has been held by its more prolix successors. One is puzzled to know why the author should have supposed he was writing for adults. There are, to be sure, some details that are a little unpleasant for a children's book, but except when he is being pedantic and also boring the adult reader, there is little in *The Lord of the Rings* over the head of a seven-year-old child. It is essentially a children's book - a children's book which has somehow got out of hand, since, instead of directing it at the « juvenile » market, the author has indulged himself in developing the fantasy for its own sake; and it ought to be said at this point, before emphasizing its inadequacies as literature, that Dr. Tolkien makes few claims for his fairy romance. In a statement prepared for his publishers, he has explained that he began it to amuse himself, as a philological game: the invention of languages is the foundation. The 'stories' were made rather to provide a world for the languages than the reverse. I should have preferred to write in 'Elvish'. » He has omitted, he says, in the printed book, a good deal of the philological part; « but there is a great deal of linguistic matter... included or mythologically expressed in the book. It is to me, anyway, largely an essay in 'linguistic esthetic,' as I sometimes say to people who ask me 'what it is all about.'... It is not 'about' anything but itself. Certainly it has no allegorical intentions, general, particular or topical, moral, religious or political. » An overgrown fairy story, a philological curiosity - that is, then, what *The Lord of The Rings* really is. The pretentiousness is all on the part of Dr. Tolkien's infatuated admirers, and it is these pretensions that I would here assail.

The most distinguished of Tolkien's admirers and the most conspicuous of his defenders has been Mr. W. H. Auden. That Auden is a master of English verse and a well-equipped critic of verse, no one, as they say, will dispute. It is significant, then, that he comments on the badness of Tolkien's verse - there is a great deal of poetry in *The Lord of the Rings*. Mr. Auden is apparently quite insensitive - through lack of interest in the other department.- to the fact that Tolkien's prose is just as bad. Prose and verse are on the same level of professorial amateurishness. What I believe has misled Mr. Auden

is his own special preoccupation with the legendary theme of the Quest. He has written a book about the literature of the Quest; he has experimented with the theme himself in a remarkable sequence of sonnets; and it is to be hoped that he will do something with it on an even larger scale. In the meantime - as sometimes happens with works that fall in with one's interests - he no doubt so overrates *The Lord of the Rings* because he reads into it something that he means to write himself. It is indeed the tale of a Quest, but, to the reviewer, an extremely unrewarding one. The hero has no serious temptations; is lured by no insidious enchantments, perplexed by few problems. What we get is a simple confrontation - in more or less the traditional terms of British melodrama - of the Forces of Evil with the Forces of Good, the remote and alien villain with the plucky little home-grown hero. There are streaks of imagination: the ancient tree-spirits, the Ents, with their deep eyes, twiggy beards, rumbly voices; the Elves, whose nobility and beauty is elusive and not quite human. But even these are rather clumsily handled. There is never much development in the episodes; you simply go on getting more of the same thing. Dr. Tolkien has little skill at narrative and no instinct for literary form. The characters talk a story-book language that might have come out of Howard Pyle, and as personalities they do not impose themselves. At the end of this long romance, I had still no conception of the wizard Gandalf, who is a cardinal figure, had never been able to visualize him at all. For the most part such characterizations as Dr. Tolkien is able to contrive are perfectly stereotyped: Frodo the good little Englishman, Samwise, his dog-like servant, who talks lower-class and respectful, and never deserts his master. These characters who are no characters are involved in interminable adventures the poverty of invention displayed in which is, it seems to me, almost pathetic. On the country in which the Hobbits, the Elves, the Ents and the other Good People live, the Forces of Evil are closing in, and they have to band together to save it. The hero is the Hobbit called Frodo who has become possessed of a ring that Sauron, the King of the Enemy, wants (that learned reptilian suggestion - doesn't it give you a goosefleshy feeling?). In spite of the author's disclaimer, the struggle for the ring does seem to have some larger significance. This ring, if one continues to carry it, confers upon one special powers, but it is felt to become heavier and heavier; it exerts on one a sinister influence that one has to brace oneself to resist. The problem is for Frodo to get rid of it before he can succumb to this influence.

Now, this situation does create interest; it does seem to have possibilities. One looks forward to a queer dilemma, a new kind of hair-breadth escape, in which Frodo, in the Enemy's kingdom, will find himself half-seduced into taking over the enemy's point of view, so that the realm of shadows and horrors will come to seem to him, once he is in it, once he is strong in the power of the ring, a plausible and pleasant place, and he will narrowly escape the danger of becoming a monster himself. But these bugaboos are not magnetic; they are feeble and rather blank; one does not feel they have any real power. The Good People simply say « Boo » to them. There are Black Riders, of whom everyone is terrified but who never seem anything but specters. There are dreadful hovering birds-think of it, horrible birds of prey! There are ogreish disgusting Orcs, who, however, rarely get to the point of committing any overt acts. There is a giant female spider - a dreadful creepy-crawly spider! - who lives in a dark cave and eats people. What one misses in all these terrors is any trace of concrete reality. The preternatural, to be effective, should be given some sort of solidity, a real presence, recognizable features - like Gulliver, like Gogol, like Poe; not like those phantom horrors of Algernon Blackwood which prove so disappointing after the travel-book substantiality of the landscapes in which he evokes them. Tolkien's horrors resemble these in their lack of real contact with their victims, who dispose of them as we do of the horrors in dreams by simply pushing them or puffing them away. As for Sauron, the ruler of Mordor (doesn't the very name have a shuddery sound.) who concentrates in his person everything that is threatening the Shire, the build-up for him goes on through three volumes. He makes his first, rather promising, appearance as a terrible fire-rimmed yellow eye seen in a water-mirror. But this is as far as we ever get. Once Sauron's realm is invaded, we think we are going to meet him; but he still remains nothing but a burning eye scrutinizing all that occurs from the window of a remote dark tower. This might, of course, be made effective; but actually it is not; we never feel Sauron's power. And the climax, to which we have been working up through exactly nine hundred and ninety-nine large close-printed pages, when it comes, proves extremely flat. The ring is at last got rid of by being dropped into a fiery crater, and the kingdom of Sauron « topples » in a brief and banal earthquake that sets fire to everything and burns it up, and so releases the author from the necessity of telling the reader what exactly was so terrible there. Frodo has come to the end of his Quest, but the reader has remained untouched by the wounds and fatigues of his journey. An

impotence of imagination seems to me to sap the whole story. The wars are never dynamic; the ordeals give no sense of strain; the fair ladies would not stir a heartbeat; the horrors would not hurt a fly.

Now, how is it that these long-winded volumes of what looks to this reviewer like balderdash have elicited such tributes as those above? The answer is, I believe, that certain people - especially, perhaps, in Britain - have a lifelong appetite for juvenile trash. They would not accept adult trash, but, confronted with the pre-teen-age article, they revert to the mental phase which delighted in Elsie Dinsmore and Little Lord Fauntleroy and which seems to have made of Billy Bunter, in England, almost a national figure. You can see it in the tone they fall into when they talk about Tolkien in print: they bubble, they squeal, they coo; they go on about Malory and Spenser - both of whom have a charm and a distinction that Tolkien has never touched.

As for me, if we must read about imaginary kingdoms, give me James Branch Cabell's *Poictesme*. He at least writes for grown-up people, and he does not present the drama of life as a showdown between Good People and Goblins. He can cover more ground in an episode that lasts only three pages than Tolkien is able to in one of his twenty-page chapters, and he can create a more disquieting impression by a reference to something that is never described than Tolkien through his whole demonology.

Oh, Aqueles horríveis orcs! Por Edmund Wilson

14 de abril de 1956

Em 1937, Dr. J. R. R. Tolkien, um membro de Oxford, publicou um livro para crianças chamado *O Hobbit*, que teve um imenso sucesso. Os hobbits são uma raça não muito humana que habita um país imaginário chamado Condado e que combina características de certos animais ingleses – eles vivem em tocas como coelhos e texugos – com os traços dos moradores do campo ingleses, abrangendo do rústico ao afetado (o nome parece um engavetamento de *rabbit* e Hobbs.) Eles tem elfos, trolls, e anões como vizinhos, e são associados a um mágico chamado Gandolph [sic] e uma repugnante criatura aquática chamada Gollum. Dr. Tolkien ficou interessado em seu país de contos de fadas e partiu de sua pequena história para um longo romance, que apareceu, sob o

título geral de *O Senhor dos Anéis*, em três volumes: “A Sociedade do Anel”, “As duas Torres” e “O Retorno do Rei”. Todos os volumes são acompanhados por mapas, e o Dr. Tolkien, que é um filólogo, professor no Merton College de Língua e Literatura Inglesa, equipou o último volume com um aparato acadêmico de apêndices, explicando os alfabetos e gramáticas de várias línguas faladas por suas personagens, e dando genealogias completas e tabelas de cronologia histórica. Dr. Tolkien anunciou que esta sequência – a continuação hipertrófica para *O Hobbit* – é destinada para adultos, em vez de crianças, e ela tem tido uma retumbante recepção nas mãos de um número de críticos que são, certamente, crescidos em idade. Sr. Richard Hughes, por exemplo, escreveu que nada em tal escala tinha sido tentado desde *The Faerie Queen*, e que «por extensão de imaginação, ela quase ultrapassa o paralelo.»

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

Mas, se alguém for desses tributos para o próprio livro, é provável que fique decepcionado, surpreso, perplexo. O crítico leu a coisa toda para sua filha de sete anos, que passou por *O Hobbit* incontáveis vezes, começando-o novamente no momento em que o tinha terminado, e cujo interesse foi mantido por seus sucessores mais prolixos. É intrigante pensar, por que o autor deve ter suposto que estava escrevendo para adultos. Existem, com certeza, alguns detalhes, que são um pouco desagradáveis para um livro infantil, mas exceto quando ele está sendo pedante e também chateando o leitor adulto, há pouco em *O Senhor dos Anéis* para uma mente acima da cabeça uma criança de sete anos. Ele é essencialmente um livro infantil – um livro infantil que, de algum modo, saiu do controle, desde então, em vez de direcioná-lo ao mercado «juvenil», o autor foi

autoindulgente, desenvolvendo a fantasia por sua própria conta; e, nesse ponto deve ser dito, antes de enfatizar suas inadequações como literatura, que o Dr. Tolkien faz poucas reivindicações para seu romance de fadas. Em uma declaração preparada por seus editores, ele explicou que começou a se divertir, como um jogo filológico: a invenção de línguas é o fundamento. As 'histórias' eram feitas mais para prover um mundo para as línguas do que o contrário. «Eu preferiria escrever em 'élfico'.» Ele omitiu, ele diz, no livro impresso, uma boa quantidade da parte filológica; «mas há uma grande quantidade de matéria linguística ... incluída ou mitologicamente expressa no livro. Ele é para mim, de qualquer modo, amplamente um ensaio sobre 'estética linguística,' como eu, às vezes, digo às pessoas que me perguntam 'sobre o que é tudo isso.' ... Ele não é 'sobre' qualquer coisa além dele mesmo. Certamente, ele não tem intenções alegóricas, gerais, particulares ou tópicas, morais, religiosas ou políticas.» Uma história de fadas superdesenvolvida, uma curiosidade filológica – isso é, então, o que *O Senhor dos Anéis* realmente é. O caráter pretensioso é tudo da parte dos apaixonados admiradores do Dr. Tolkien, e são essas pretensões que eu atacaria aqui.

O mais ilustre dos admiradores de Tolkien e o mais notável de seus defensores tem sido W. H. Auden. Que Auden é um mestre do verso em língua inglesa e um bem equipado crítico de versos, ninguém, como dizem, irá discutir. É significativo, então, que ele comente sobre a má qualidade dos versos de Tolkien – há uma grande quantidade de poesia em *O Senhor dos Anéis*. O Sr. Auden é aparentemente insensível – através da falta de interesse em outro departamento – para o fato de que a prosa de Tolkien é tão ruim quanto. Prosa e verso estão no mesmo nível de amadorismo professoral. O que eu acredito enganou o Sr. Auden é sua preocupação especial com o tema da Busca. Ele escreveu um livro sobre a literatura de Busca; ele experimentou o tema ele mesmo em uma notável sequência de sonetos; e é esperado que ele faça algo com isso ou até mesmo em uma escala maior. Entretanto – como às vezes acontece com trabalhos que caem no interesse de alguém – ele sem dúvida supervaloriza tanto *O Senhor dos Anéis*, porque ele lê nessa obra algo que ele pretenderia fazer por si mesmo. É realmente o conto de uma Busca, mas, para este crítico, uma extremamente não gratificante. O herói não tem tentações sérias; não é atraído por encantamentos traiçoeiros, é desorientado por poucos problemas. O que nós temos é um simples confronto – mais ou menos nos termos do tradicional melodrama britânico – das Forças do Mal com as Forças do Bem, o vilão distante e hostil com o pequeno e corajoso herói local. Há traços de imaginação:

os antigos espíritos das árvores, os Ents, com seus olhos profundos, barbas cheias de galhos, vozes rumorejantes; os elfos, cuja nobreza e beleza são indefiníveis e não completamente humanos. Mas, mesmo esses traços são desajeitadamente manejados. Nunca há muito desenvolvimento nos episódios; você simplesmente continua pegando mais da mesma coisa. O Dr. Tolkien tem pouca habilidade na narrativa e nenhum instinto para forma literária. As personagens falam uma linguagem de livros de histórias que podem ter saído de Howard Pyle, e como personalidades elas não se impõe. Ao fim do romance, eu ainda não tenho um conceito do mago Gandolph [sic], que é uma figura central, nunca sendo capaz de visualizá-lo como por inteiro. Ora, a maior parte das caracterizações, como Dr. Tolkien é capaz de conceber, são perfeitamente estereotipadas: Frodo, o bom e pequeno homem inglês; Samwise, seu servo fiel como um cachorro, que fala como classe baixa e respeitosa, e nunca abandona seu mestre. Essas personagens, que não são personagens, são envolvidas em intermináveis aventuras, cuja pobreza de invenção nelas mostradas é, parece a mim, quase patética. As Forças do Mal estão se aproximando da terra em que os hobbits, os elfos, os ents e os outros Povos Bons vivem, e eles tem que se unir para salvá-la. O herói é um hobbit chamado Frodo, que tomou posse de um anel, que Sauron (essa sugestão erudita a répteis – isso não lhe dá arrepios?), o Rei dos Inimigos, quer . Apesar da negação do autor, a luta pelo anel não parece ter uma importância maior. Esse anel, se alguém continua a carregá-lo, confere poderes especiais sobre esse alguém, mas sente-se que ele se torna cada vez mais pesado; ele manifesta uma influência sinistra sobre o outro, que ele tem de suportar a si mesmo para resistir. O problema é Frodo se ver livre dele, antes que ele sucumba a sua influência.

Agora, esta situação realmente cria interesse; realmente parece ter possibilidades? Espera-se ansiosamente por um estranho dilema, um novo tipo de escapada por um fio, no qual Frodo, no reino do Inimigo, vai se encontrar meio seduzido a assumir o ponto de vista do inimigo, de modo que o reino de sombras e horrores chegarão a lhe parecer um lugar plausível e agradável, já que ele está dentro desse reino e é forte no poder do anel; e ele por pouco escapa do perigo de se tornar um monstro. Mas esses bichos-papões não são magnéticos; eles são débeis e muito enfadonhos; não se sente que eles tenham qualquer poder real. Os Povos Bons simplesmente dizem «Buu!» para eles. Existem Cavaleiros Negros, de quem todos tem medo, mas que nunca veem nada além de espectros. Há terríveis aves pairando – pense

nisso, horríveis aves de rapina! Há orcs nojentos como ogros, que, entretanto, raramente chegam ao ponto de cometer qualquer ato abertamente. Há uma aranha fêmea gigante – uma terrível, rastejante e arrepiante aranha! – que vive em uma caverna escura e come pessoas. O que sentimos falta em todos esses terrores é qualquer traço de realidade concreta. O sobrenatural, para ser efetivo, deve receber algum tipo de solidez, uma presença real, características reconhecíveis – como em Gulliver, como em Gogol, como em Poe; não como aqueles horrores fantasmáticos de Algernon Blackwood, que se mostram tão frustrantes depois da substancialidade das paisagens de livros de viagem, nos quais ele os evoca. Os horrores de Tolkien são semelhantes em sua falta de contato real com suas vítimas, que se dispõe deles como fazemos com os horrores dos sonhos, simplesmente empurrando-os e soprando-os para longe. O mesmo para Sauron, o governante de Mordor (seu próprio nome não tem um som arrepiante?), que concentra em sua pessoa tudo o que está ameaçando o Condado, a sua construção atravessa os três volumes. Ele faz sua primeira, e bem promissora, aparição como um terrível e amarelo olho de fogo visto em um espelho d'água. Mas isso é o mais longe que chegamos. Uma vez que o reino de Sauron é invadido, nós pensamos que vamos encontrá-lo; mas ele ainda permanece nada além de um olho em chamas, inspecionando tudo o que acontece a partir da janela da remota torre negra. Isso pode, obviamente, ser efetivo; mas realmente não é; nós nunca sentimos o poder de Sauron. E o clímax, pelo qual nós temos sido instigados por exatamente novecentas e noventa e nove páginas grandes com letras pequenas, quando chega, mostra-se extremamente plano. O anel é, por fim, perdido por ser jogado em uma cratera de fogo, e o reino de Sauron «tomba» em um terremoto breve e banal, que põe fogo e queima tudo e assim livra o autor de contar o que exatamente havia de tão terrível lá. Frodo chega ao fim de sua demanda, mas o leitor permanece intocado pelas feridas e fadigas de sua jornada. Uma impotência de imaginação parece a mim extrair a seiva de toda a história. As guerras nunca são dinâmicas; as provações não dão a noção de esforço; as belas damas não provocariam uma palpitação; os horrores não machucariam uma mosca.

Agora, como é que esses longos volumes, que parecem a este crítico só uma embromação, evocaram tanto respeito como daqueles acima? A resposta é, eu acredito, que certas pessoas – especialmente, talvez, na Grã Bretanha – tem um longo apetite por lixo juvenil. Eles não aceitariam lixo adulto, mas, confrontados com o artigo pré-adolescente, eles retrocedam à fase mental de se encantarem por *Elsie Dinsmore and*

Little Lord Fauntleroy e que parece ter feito de Billy Bunter, na Inglaterra, quase uma figura nacional. Você pode ver isso no tom em que eles caem quando falam sobre Tolkien: eles babam, eles gritam, eles fazem festa; eles vão além sobre Malory e Spenser – ambos que tem uma graça e uma distinção que Tolkien jamais tocou.

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

What took them so long? by Bryan Appleyard

April 8, 2007

Thirty years after his death, Tolkien has produced a brand-new novel — with a little help from his son. Could this great myth bring readers back to Middle-earth?

This is, as Tolkien's grandson Adam has put it, the "director's cut" of *The Children of Hurin* — though I am not sure if the director in question is father or son.

Yet the very fact that this is how the book has emerged points to one of the most revealing oddities of Tolkien's work. He was not, primarily, a novelist, and, as AN Wilson has suggested, not really a writer. The task he set himself was to create the world, Middle-earth, that preceded ours. He did so through maps, etymologies, invented species — primarily elves and orcs — and vast and often indecipherably complex genealogies. From this mountain of curious invention, the books emerged. But they were only ever fragments of the whole. Reading Tolkien, one is perpetually aware of a vast back story that will probably never be completely knowable, because, as a whole, it resided only in Tolkien's head. The novels, in other words, were byproducts of a much larger project.

The Wilson charge that Tolkien was not really a writer will horrify millions, but he had a point. Tolkien's style — indeed, his entire approach — was derived from English narrative poems such as *Beowulf* and *Gawain and the Green Knight*, from the Norse sagas and, especially in the case of this latest book, from Wagner. These were tales of heroism and magic, of absolute values, of the last things. The obvious approach for a contemporary writer who wishes to retrieve such forms is to update their style and, perhaps, set them in a contemporary context. This is emphatically not what Tolkien set out to do. He wanted to recreate their world and their language, only marginally adjusted for modern ears. A sentence from the first paragraph of *The Children of Hurin* makes the point: "His daughter Gloredhel wedded Haldir, son of Halmir, lord of the men of Brethil; and at the same feast, his son Galdor the tall wedded Hareth, the daughter of Halmir."

This is "retro" writing with a vengeance.

The modern mind is clearly being dragged by the scruff of its neck away from its literary comfort zone. Wilson's point was that, having made this gesture, Tolkien's

interest in style ended. He compares him to Iris Murdoch: “Actually, Murdoch and Tolkien had this in common, though they could hardly be more different in other respects: like Murdoch, Tolkien did not worry about ‘style’ at all, simply charging on, where *The Lord of the Rings* was in question, with his sub-William Morris prose.”

This is exactly right. Years ago, I gave up on *The Lord of the Rings* and *The Hobbit* precisely because the prose seemed to be all surface, with none of the deeper currents that make good or great writing. My childhood hunger for fantasy had been fed by the wit, elegance and power of TH White’s wonderful novel sequence *The Once and Future King*. After that, Tolkien seemed thin and frequently prissy, in a tweedy, donnish kind of way. I was entirely in sympathy with the remark of one Hugo Dyson, on listening to Tolkien reading from *The Lord of the Rings*: “Not another f***ing elf.”

That said, *The Children of Hurin* is a different kettle of fish. I didn’t give up on it, primarily because an intense and very grown-up manner saves it from the failings of his other works. The prose is still more gesture than depth, but there is a real feeling of high seriousness. It is not a children’s story like *The Hobbit*, and it is much darker than *The Lord of the Rings*. This is Tolkien in Wagnerian mode. Indeed, it may be possible to say that it is echt Tolkien. The popularity of his other works may well have distracted him from the seriousness and intensity of his vision of Middle-earth. He was a devout Catholic, and although Christianity is not explicitly present, there is an unfolding drama of history and salvation throughout the work. This was a man who meant what he said. But, why? What did it all mean? The first and most obvious point to make is about context. Middle-earth was born in the dark days of the first world war, and *The Lord of the Rings* was written during and in the aftermath of the second. It would be absurd to see the evil lords Morgoth and Sauron as the Kaiser and Hitler; indeed, Tolkien always denied any allegorical intention. Nevertheless, his dreams of ancient, epic struggles between good and evil do feel like a way of making sense of the meaning-less, globalised slaughter of the 20th century.

There is a further twist to this. Tolkien is conventionally seen as an antimodernist figure. He disliked technology, and his pursuit of the ancient seems to echo that of the preRaphaelites and the gothic fantasist Augustus Pugin, designer of the Palace of Westminster.

This may be seen as escapism, a rejection of modernist engagement with the present and the future, but I’m not sure this is quite fair. Compare, for example,

Tolkien's project with two of the greatest works of modernist literature. James Joyce's *Ulysses* tells the story of the ordinary life of a Dublin day as a recapitulation of the legend of the wandering Greek hero. TS Eliot's *The Waste Land* is a mythological panorama, drawing on the tales of the past to cast devastating light on the condition of the present, the whole thing haunted by the spectre of mental breakdown.

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

In fact, in view of the sales and the global cultural impact of Tolkien's tales of Middle-earth, it would be insane to attempt to diminish its significance. These books have plainly struck a contemporary nerve. There is a need for, not fantasy, exactly — both Christopher and Lee agree that they do not want Tolkien to be cosily confined to the fantasy genre — but for stories that seem better, grander, bigger and stranger than the drab narratives of the mere present. As *The Lord of the Rings* was in the midst of its rise up the global bestseller lists, the board game *Dungeons & Dragons*, first sold in 1974, was sweeping fetid undergraduate bedrooms. Today, it would be similarly fantastic computer games such as *World of Warcraft*. Magic, in an age of disbelief, endures in curious interstices of the contemporary.

In addition, both the *Star Wars* films and the *Harry Potter* books confirm the contemporary longing for the grand and magical narrative. Glaurung the dragon sounds remarkably like Jabba the Hutt, and Turin's talking sword could belong to Harry. There seems to be a need, across all modern cultures, for the story that transcends time and space, that, by escaping the particulars and compromises of the present, directly addresses the ultimate issues of life. If tweedy Tolkien raises our eyes above the mundane with his headlong, gestural prose and wild mythologies, then who am I to complain? Anyway, as a book, not just a fragment of a project, *The Children of Hurin*, in its own dotty but also awe-inspiring way, works.

Six thousand years before Bilbo Bag-ginsfound the ring of Sauron, Turin and Nienor were born to Hurin, called the Steadfast, lord of Dor-lo-min, husband of Morwen. Turin waged war against Morgoth and slew Glaurung, the first of the dragons of Morgoth. But ...

No, I'd better not go on. The plot of JRR Tolkien's *The Children of Hurin* is about to thrill and intrigue millions. It has an initial print run of 500,000 worldwide, but that will be just the beginning. Tolkien's *The Lord of the Rings* has sold 150m copies — 50m of those since Peter Jackson's films were released. Another 50m copies of other Tolkiens, primarily *The Hobbit*, have also been sold. It is safe to say that the "great tale" of Turin is about to become a global myth.

The book has been retrieved by Tolkien's son Christopher from his father's assorted writings. It was begun in 1918, but never formally organised into a novel. Christopher has now done this, using, it is said, only his father's words, with few grammatical changes. In theory, this raises the possibility of the retrieval of other great tales from this period — *The Fall of Gondolin*, *Beren and Luthien* has been suggested, and *The Lay of Leithian* — but, in practice, none of these seems to be in the complete, though dispersed, state of *The Children of Hurin*. This will probably be the last finished Tolkien tale.

The timing is significant. The films fundamentally changed the status of the books. As Alan Lee, the illustrator of *The Children of Hurin* and Oscar-winning art director of the three movies, tells me, there is something literal about film. In designing for Jackson, he found himself having to flesh out every nuance. Whereas Tolkien might sketch in a page of prose, the modern cinema audience wants the whole thing on screen. Furthermore, a generation of *Lord of the Rings* fans was created — but not necessarily Tolkien readers. The emphasis had shifted from the books.

This seems, at least in part, to explain the timing of *The Children of Hurin*. Christopher first told David Brawn, publishing director of HarperCollins, about the book two years ago, when the film fuss was ready to die down. It was, Brawn believes, a clear attempt to return his father's work to the printed page. And, indeed, for Lee, it has been a chance to escape the literalism of the movies and to get back to his haunting, suggestive and very English fairy-tale style.

A new posthumous Tolkien is a risk, however. In 1977, the publication of *The Silmarillion* was criticised because it included interpolations by Christopher. The charge was that the estate was exploiting the legacy. It was lampooned as "The Sell-a-Million". The implication was that Tolkien was becoming a brand rather than an author, a process surely accelerated by the films. On the other hand, it is the job of literary executors to find good unpublished material. If Christopher has, indeed, done no more than string

together a coherent story from his father's prose, I can't see much of a problem. He has done only what his father intended.

Por que demoraram tanto? por Bryan Appleyard

8 de abril de 2007

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

Esse é, como Adam, neto de Tolkien, coloca, os "versão do diretor" de "Os Filhos de Húrin" – embora eu não esteja certo se o diretor em questão é o pai ou o filho.

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

A acusação de Wilson de que Tolkien não era realmente um escritor irá horrorizar milhões, mas ele tinha uma razão. O estilo de Tolkien - na verdade, toda sua abordagem – era derivada de poemas narrativos ingleses como *Beowulf* e *Gawain e o Cavaleiro Verde*, das sagas nórdicas e, especialmente no caso desse último livro, de Wagner. Esses são contos de heroísmo e magia, de valores absolutos, de coisas extremas. A abordagem óbvia para um escritor contemporâneo que deseja recuperar essas formas é atualizar seu estilo e, talvez, colocá-las em um contexto contemporâneo. Isso definitivamente não é o que Tolkien se pôs a fazer. Ele quis recriar seu mundo e sua

linguagem, somente um pouco ajustados aos ouvidos modernos. Uma frase do primeiro parágrafo de *Os Filhos de Húrin* expressa a questão: "Sua filha Gloreghel casou-se com Haldir, filho de Halmir, senhor dos homens de Brethil; e, na mesma festa, seu filho Galdor, o Alto, casou-se com Hareth, a filha de Halmir."

Isso é uma escrita arcaizante, como uma espécie de vingança.

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

Isso é precisamente correto. Anos atrás, eu desisti de *O Senhor dos Anéis* e de *O Hobbit* precisamente porque a prosa parecia completamente superficial, sem nenhuma das tendências mais profundas que fazem uma escrita boa ou excelente. Minha fome infantil por fantasia foi satisfeita pela imaginação, elegância e poder da maravilhosa sequência de romances *The Once and Future King* de T. H. White. Depois disso, Tolkien parecia banal e frequentemente afetado, de um modo arrogante e presunçoso. Eu era inteiramente simpático com a observação de Hugo Dyson, ao ouvir a leitura de Tolkien de *O Senhor dos Anéis*: "Não outro maldito elfo".

Isso dito, *Os Filhos de Húrin* é uma outra empreitada enfadonha. Eu não desisti dele porque um modo intenso e muito adulto o salva das falhas de seus outros trabalhos. A prosa é ainda mais gestual que profunda, mas há um sentimento real de alta seriedade. Não é uma história de crianças, como *O Hobbit*, e é muito mais sombrio que *O Senhor dos Anéis*. Esse é o modo wagneriano de Tolkien. De fato, é possível dizer que esse é o verdadeiro Tolkien. A popularidade de seus outros trabalhos podem bem tê-lo distraído da seriedade e intensidade de sua visão da Terra-média. Ele era um católico devoto, e apesar de o cristianismo não estar explicitamente presente, há um desdobramento dramático de história e salvação através do seu trabalho. Esse é o homem que significa o que diz. Mas, por quê? O que tudo isso significa? A primeira e mais óbvia pergunta a fazer é sobre o contexto. A Terra-média nasceu nos dias escuros da Primeira Guerra Mundial, e *O Senhor dos Anéis* foi escrito durante a Segunda e o período que se seguiu. Seria absurdo ver os senhores do mal Morgoth e Sauron como o Kaiser e Hitler; de fato,

Tolkien sempre negou qualquer intenção alegórica. Apesar disso, seus sonhos com a antiguidade, batalhas épicas entre o bem e o mal parecem um modo de tentar atribuir um sentido para a carnificina global e sem sentido do século XX.

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

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

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

De fato, em vista das vendas e do impacto cultural global dos contos da Terra-média de Tolkien, seria insano tentar diminuir sua significância. Estes livros tem um pleno apelo aos sentidos contemporâneos. Há uma necessidade, não de fantasia, exatamente – ambos, Christopher e Lee concordam que eles não querem que Tolkien seja confortavelmente confinado ao gênero Fantasia – mas por histórias que pareçam melhores, mais grandiosas, maiores e mais estranhas que as narrativas insípidas do mero presente. Quando *O Senhor dos Anéis* estava no meio de sua ascensão nas listas de *bestsellers* globais, o jogo de tabuleiro *Dungeons & Dragons*, vendido pela primeira vez em 1974, estava varrendo os quartos fétidos de estudantes. Hoje, seriam os jogos de computador igualmente fantásticos como *World of Warcraft*. A mágica, em uma era de descrença, resiste em curiosas frestas da contemporaneidade.

Além disso, tanto os filmes *Star Wars* quanto os livros *Harry Potter* confirmam o anseio contemporâneo pela narrativa maravilhosa e mágica. Glaurung, o dragão, soa

notavelmente como Jabba, o Hutt, e a espada falante de Túrin poderia pertencer a Harry. Parece haver uma necessidade, através de todas as culturas modernas, da história que transcende tempo e espaço, que, escapando das particularidades e compromissos com o presente, dirige-se às questões fundamentais da vida. Se o afetado Tolkien levanta seus olhos para além do mundano, com sua impetuosa prosa gestual e mitologias selvagens, então quem sou eu para reclamar? De qualquer forma, como um livro, não como um fragmento de um projeto, *Os Filhos de Húrin*, em sua própria maluquice mas também seu modo terrivelmente inspirador, funciona.

Seis mil anos antes de Bilbo Bolseiro encontrar o anel de Sauron, Túrin e Nienor geraram Húrin, chamado de o Imperturbável, senhor de Dor-lómin, marido de Morwen. Túrin travou guerra contra Morgoth e matou Glaurung, o primeiro dos dragões de Morgoth. Mas ...

Não, acho melhor não continuar. A ação de *Os Filhos de Húrin* de Tolkien é de emocionar e intrigar milhões. Ele teve uma impressão inicial de 500.000 exemplares no mundo todo, mas isso será só o começo. *O Senhor dos Anéis* de Tolkien vendeu 100 milhões de cópias – 50 milhões desde o lançamento dos filmes de Peter Jackson. Outras 50 milhões de cópias de outros livros do autor, *O Hobbit* em primeiro lugar, também foram vendidas. É seguro dizer que o "grande conto" de Túrin é sobre se tornar um mito global.

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

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

dos Anéis foi criada – mas não necessariamente de leitores de Tolkien. A ênfase mudou-se dos livros.

Isso parece, pelo menos em parte, explicar a escolha da época de lançamento de *Os Filhos de Húrin*. Christopher falou pela primeira vez sobre o livro a David Brawn, diretor de publicações da HarperCollins, cerca de dois anos atrás, quando a agitação do filme estava pronta para acabar. Isso era, acredita Brawn, uma clara tentativa de tentar trazer de volta o trabalho de seu pai para a página impressa. E, realmente, para Lee, essa foi uma chance de escapar do literalismo dos filmes e voltar para seu estilo sentimental, sugestivo e típico dos contos de fadas ingleses.

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